2
1974
SERIA

Revista muzeelor și monumentelor

MONUMENTE ISTORICE ȘI DE ARTĂ



CONSILIUL CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

revista muzeelor şi monumentelor
SERIA

MONUMENTE ISTORICE ŞI DE ARTĂ

Nr. 2. 1974

ANUL XLIII

Coperta I: Detaliu din tabloul votiv de la Humor, Doamna Elena Rareş. Picturile murale de la Humor fac obiectul unei acţiuni de restaurare prin şantierul-pilot al Direcţiei Patrimoniului Cultural Naţional.
Coperta IV: Ansamblul Văcăreşti: faţada laterală nord a bisericii, avînd în prim plan coloanele foişorului Casei Domneşti; fereastra originară a diaconiconului (sus).
Prezentarea grafică: Gheorghe Matei

REVISTA MUZEELOR ŞI MONUMENTELOR, SERIA MONUMENTE ISTORICE ŞI DE ARTĂ, CONTINUĂ PUBLICAŢIA
BULETINUL MONUMENTELOR ISTORICE

MĂNĂSTIREA VĂCĂREŞTI

NOTE ISTORICE

LIVIU ROTMAN

În sudul Bucureştilor, pe un deal ce domină căile de acces ale oraşului, se află unul din cele mai valoroase monumente ale Ţării Româneşti: mănăstirea Văcăreşti. În evoluţia arhitecturii româneşti, importanţa acestui complex rezultă din aşezarea sa la capătul a două serii istorice: prima cu o sferă mai largă, cea a ctitoriilor voievodale, deschisă de Biserica domnească de la Curtea de Argeş şi a doua, mai mică, cea a ctitoriilor brîncoveneşti, inaugurată de mănăstirea Hurez.

Veacul al XVIII-lea, cel care a dat naştere mănăstirii Văcăreşti, este marcant pentru evoluţia civilizaţiei noastre. Este epoca unor acumulări cantitative a căror sinteză avea să determine perioada modernă cu corolarul său: formarea şi consolidarea conştiinţei naţionale.

Acest interval istoric este mai puţin cunoscut şi uneori greşit înţeles din cauza unei insuficiente cercetări. De multe ori sintezele de istorie trec rapid de la perioada lui Constantin Brîncoveanu şi Dimitrie Cantemir la perioada eroică a lui Tudor. Se obişnuieşte a se identifica perioada domniilor fanariote cu o „etapă neagră" a istoriei naţionale, care nu a adus nimic în patrimoniul poporului român. Această mentalitate îşi are originea în începuturile istoriografiei româneşti din perioada paşoptistă şi postpaşoptistă (Bogdan Petriceicu Hasdeu), care din raţiuni politice, justificate în acel moment istoric, considerau secolul XVIII ca un hiatus.

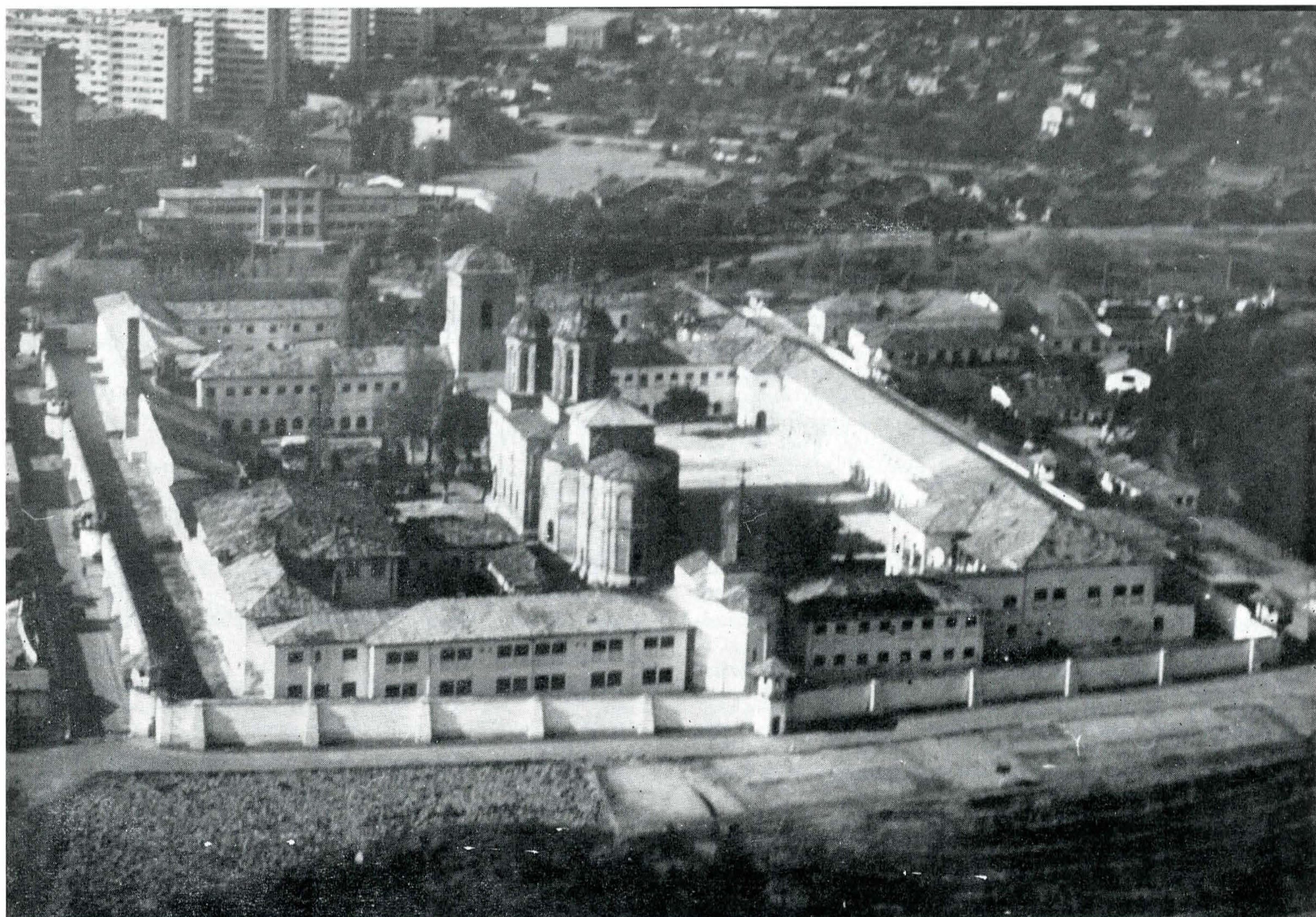
Este meritul lui Nicolae Iorga de a fi reabilitat perioada fanariotă subliniind continuitatea evoluţiei sociale, politice şi culturale din această perioadă[1].

Istoriografia marxistă a preluat la început în mod necritic aprecierile negative asupra acestei perioade, nereuşind să surprindă complexitatea fenomenelor din intervalul 1714—1821[2].

Abia ultimele sinteze, bazate pe analiza aprofundată şi multilaterală a epocii istorice, au reuşit să descifreze progresele epocii, în special pe plan social şi cultural[3]. Aceloraşi cauze li se datoreşte şi sărăcia de lucrări despre creaţiile artistice ale secolului al XVIII-lea, cercetarea fenomenului cultural-artistic oprindu-se în general la epoca de explozie culturală ce a coincis cu domnia lui Constantin Brîncoveanu (1688—1714). Manifestările ulterioare au fost şi mai sînt încă considerate ca simple prelungiri în timp ale acestei fecunde perioade,[4] dar această explicaţie este doar parţial valabilă şi

[1] N. Iorga, *Histoire des Roumains et de la Romanité Orientale*, Bucureşti, 1940, vol. VII, p. 1—17, 19—37.
[2] *Istoria României*, vol. III, Bucureşti, 1964, p. 340—352.
[3] *Istoria României*, Compendiu, Bucureşti, 1970, p. 237—239; *Istoria poporului român*, Bucureşti, 1972, p. 184—187.
[4] N. Ghika-Budeşti, *Evoluţia arhitecturii în Muntenia şi Oltenia*, vol. IV, Bucureşti, 1936, p. 13—17; G. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, Bucureşti, 1937, p. 204—205.

Fig. 1. Vedere generală a ansamblului Văcăreşti.



ea ignoră o serie de realități noi, care apar după 1714. Dezvoltarea obiectivă, socială, în care veriga principală era ridicarea și consolidarea unor noi pături, ca și pătrunderea unor elemente social-spirituale din afară, trebuiau să-și pună pecetea pe evoluția artistică românească.

* * *

După moartea lui Brîncoveanu și după efemera domnie a lui Ștefan Cantacuzino, tronul Țării Românești este ocupat, la 25 decembrie 1715, de primul domn fanariot, Nicolae Mavrocordat. Acesta domnise mai înainte și în Moldova, trei săptămîni în 1709 și apoi patru ani, între 1711 și 1715. Om de mare cultură, rod al civilizației eteroclite a Fanarului, Nicolae Mavrocordat nu a fost indiferent la istoria și civilizația țării la tronul căreia fusese numit de Poartă. Mai mult, el s-a simțit dator să-și justifice prezența ca domn al unei țări ce nu era a lui. Astfel, cronicarul oficial al domnului, Radu Popescu, primește poruncă a-l prezenta descendent al lui Alexandru cel Bun[5]. Nicolae Iorga este cel care sesizează perfect dorința lui Nicolae Mavrocordat caracterizîndu-l astfel: *„Om de înaltă cultură, el dorea laudă pentru sine, dar înțelegea să fie pus în legătură cu înfățișarea trecutului țării peste care ajunsese a domni"*[6].

Mănăstirea Văcărești este oglindirea materială a acestei dorințe a primului Mavrocordat. Însuși gîndul de a ridica o mănăstire domnească era preluarea unei tradiții adînc înrădăcinată în istoria țării. După cum observa Nicolae Iorga, ctitoria se făcea *„după cele mai bune datini ale țării cu tendința ambițioasă de a întrece tot ce s-a făcut în arhitectura ei"*[7]. De aici și explicația păstrării planului tradițional de mănăstire domnească, ce-și are originea în Biserica episcopală de la Argeș. Dar Nicolae Mavrocordat amplifică formele, pe de o parte influențat de dimensiunile construcțiilor constantinopolitane, iar pe de alta pentru că încearcă să sugereze printr-o construcție grandioasă ceea ce în fond nu exista: trăinicia și forța unei domnii.

Locul pe care se ridică mănăstirea, inclus în secolul al XVIII-lea în moșiile domnești, este de mai veche viețuire. Prima atestare documentară a satului Văcărești o avem din 1576, cînd un act amintește de un anume Coman — pîrcălab din Văcărești[8].

Etapele ridicării mănăstirii oglindesc instabilitatea politică a perioadei istorice respective. Construcția mănăstirii începe în primele luni ale celei dintîi domnii muntene a lui Nicolae Mavrocordat (25 dec. 1715—14 nov. 1716); ea este întreruptă de evenimente nefavorabile domnului (acesta este luat prizonier de către trupele habsburgice ce ocupă temporar Bucureștiul) și continuă în 1719 cînd Nicolae Mavrocordat își reia tronul.

Aceasta, dacă este să dăm crezare pisaniei bisericii care arată că Nicolae Mavrocordat *„... mutîndu-se din domnia țării Moldovei în scaunul domniei Țării Românești, den[tr]u năstavul Sfintei Troițe au început-o fiind leat 7224, punînd temelie și zidind pînă la un loc. Iar apoi, de pe judecățile lui Dumnezeu cele nepricepute la oameni, fiind pe acele vremuri războaie între împărății și răzmerițe în țară s-au întîmplat de s-au luat oștile împărăției nemților cu toată împărăția casa măriei sale și l-au dus de l-au ținut în Ardeal pînă ce s-au împăcat împărățiile: iar după-ace cu ajutorul Sfintei Troițe l-au trimis de acolo cu multă oaste ... și din pronie dumnezeiască l-au cinstit împărăția iarăși cu scaunul domniei Țării Românești ..."*[9].

Mănăstirea pare a fi aproape gata în iunie 1721, cînd ctitorul o înzestrează și o închină Patriarhiei de la Ierusalim.

„Deoarece deci bogata milă a lui Dumnezeu ne-a învrednicit și pe noi a ridica din temelie o sfîntă mănăstire ... afară din Orașul București, care este scaun al domniei noastre, în locul zis Văcărești — au împodobit cu frumusețea cuvenită după cerința bisericească pe care și pentru înalta noastră evlavie și dumnezeiască rîvnă către sfîntul Mormînt am afierisit-o patriarhului cetății Ierusalimului"[10].

Actul consemnează: moșiile cu care este înzestrată mănăstirea *„chiar moșia Văcăreștilor care este în județul Ilfovului în care s-a clădit și acea mănăstire a noastră"* ... și moșia Suruia din județul Teleorman[11].

Se pare totuși că zidul de incintă se termină abia în 1723, cînd Radu Popescu consemnează: *„Într-acest an s-au isprăvit și zidul măriei sale de la Văcărești de jur împrejur, precum s-au văzut și au mai adaus măria sa mănăstirii și această milă ca să ia în toți anii din vama tîrgului Bucureștilor din partea domnească din cît or ieși al treilea ban"*[12]. Același lucru rezultă și din scrisoarea lui Nicolae Mavrocordat către patriarhul Ierusalimului, din 14 iulie 1723, în care se arată că *„... s-a isprăvit înconjurul sfintei mănăstiri"*[13].

Sfințirea mănăstirii avea să aibă loc ceva mai tîrziu, în 1724, cu un fast ce trebuia să slujească întăririi prestigiului ctitorului. Ceremonialul este descris în amănunțime de Radu Popescu *„... într-acest an la septembrie 13, duminică, leatul 7233, a tîrnosit Măria Sa Nicolae Vodă Mavrocordat biserica Măriei Sale de la Văcărești, pe care Măria Sa au zidit-o din temelie, mănăstire frumoasă și împodobită cu toate cele ce se cade. Însă la această tîrnosire au fost mitropolitul țării Kir Danil și alți arhierei străini, și au adus Măria Sa și pe episcopul de Buzău, Kir Ștefan și pe toți egumenii țării depre la toate mănăstirile, și preoți mulți din București, și depre la țară ..."*[14]. Era firesc ca domnitorul să folosească evenimentul pentru a-și întări poziția internă, într-un moment în care o parte a marii boierimi, nemulțumită de represiunile acestuia, din prima domnie, încerca să-l îndepărteze, orientîndu-se spre curtea imperială de la Viena[15].

Din relatarea acestui episod, de un interes deosebit este pasajul în care se arată: *„După aceea suindu-se domnul în case cu arhiereii, cu boierii s-au bucurat cu toți și au făcut mese multe, de au ospătat toți arhiereii"*[16]. Este o indicație asupra existenței, la 1724, a unor construcții reprezentative pentru locuit în interiorul mănăstirii, numite în catagrafiile secolului XIX *„case patriarhicești"* în amintirea probabil, a trecerii pe aici a patriarhului Hrisant Nottara în septembrie 1727[17].

Rezumînd, putem considera că avem date pentru a afirma că primei faze de construcție — 1716-1724 — îi aparțin: biserica, casa domnească, primul zid de incintă și probabil stăreția.

Alături de casele domnești, stăreție, paraclis și turn clopotniță, incinta mai înglobează pe trei din laturile sale (nord, vest și sud) clădirile mănăstirești: chiliile grupate pe laturile de vest și pe cea de nord în jumătatea sa vestică, o trapeză pe latura de sud și, în colțurile de nord-vest și sud-vest, cîte o cuhnie. Toate acestea sînt precedate de galerii pe arcade, deschise la origine, aflate închise cu zidărie și geamuri în momentul începerii restaurării. Din documente și descrieri, reiese că singura latură care avea o galerie pe două nivele era cea de est, care înglobează la etaj paraclisul. În rest, clădirile ansamblului, — cu excepția celor reprezentative și a turnului clopotniță — se desfășoară pe un singur nivel, actualul nivel II fiind adăugat după 1856, întrucît catagrafia din acest an — ultima pe care o posedăm — nu-l menționează.

O problemă specială o relevă turnul clopotniței. Din punct de vedere logic, turnul ar fi trebuit să existe în această primă fază, închizînd astfel zidul de incintă.

Problema datării turnului clopotniță rămîne de elucidat. Considerăm că cercetarea arheologică și de arhitectură ar putea da un răspuns la această întrebare, oricum ceea ce

---

5 Radu Popescu, *Cronica Țării Românești*, „Magazin istoric pentru Dacia", vol. IV, 1848, p. 93.

6 N. Iorga, *Cultura română sub fanarioți*, București, Socec, 1918, p. 93.

7 Idem, *Istoria Bucureștilor*, București, 1939, p. 123.

8 *Documente privind Istoria României, B. Țara Românească, sec. XVI*, vol. IV, București, 1952, nr. 274, p. 274.

9 Al. Elian, *Inscripții medievale ale României. Orașul București*, vol. I, București, Ed. Academiei R.S.R., 1965, p. 435.

10 E. Hurmuzaki, *Documente privitoare la Istoria Românilor*, București, 1917, vol. XIV, partea a II-a (1716—1777), ed. N. Iorga, Nr. DCCL, p. 872 (în continuare Hurmuzaki).

11 *Ibidem*, p. 873.

12 Radu Popescu, *op. cit.*, p. 95.

13 E. Hurmuzaki, *op. cit.*, doc. cit., p. 885.

14 Radu Popescu, *op. cit.*, p. 138—139.

15 D. Fotino, *Istoria generală a Daciei sau a Transilvaniei, Țerei Muntenesci și a Moldovei*, trad. de G. Sion, București, 1859, vol. II, p. 185.

16 Radu Popescu, *op. cit.*, p. 139.

17 Hurmuzaki, *op. cit.*, XIV/2, p. 923, nota 1.

vedem astăzi este o modificare din secolul al XIX-lea, prin supraînălţarea sa într-un stil *„bastard, neoclasic şi Empire"*[18].

Importanţa pe care domnitorul şi cei din jurul său aveau s-o dea mănăstirii Văcăreşti este ilustrată şi de cererea ce se face, în 1729, către patriarhul Ierusalimului, Hrisant Nottara, de a se trimite un egumen acestei mănăstiri, specificîndu-se *„dar să fie o faţă înaintată la treapta arhieriei, cîci acesta e scopul şi socotinţa a înălţatului nostru domn ..."*[19]. În 1730 mitropolitul Anania de Bethleem este numit egumen al mănăstirii Văcăreşti[20].

Interesante sînt stihurile lui Mitrofan Grigoraş Ieromonahul în care este descrisă mănăstirea: *„Nicolai, lumina înţelepţilor, descendente lui Alexandru Mavrocordat, acelui înţelept în toate Exaporitul ... a pus bazele din temelie a acestui templu, puternic, zidindu-l cu muri înalţi şi edificîndu-l cu columne de petre sculptate, pe care se rezimă toată puterea arcadelor şi pe care stă tot cercul turlelor. Cu poartă săpată cu flori de micşunele de fer asigură interiorul ..."*[21]. În 1730 ctitorul mănăstirii moare şi este înmormîntat la Văcăreşti în naosul bisericii[22].

Fiul său, Constantin Mavrocordat, îi urmează la tronul Ţării Româneşti pentru o domnie nesigură ce a fost întreruptă în mai multe rînduri. Acesta a dat o importanţă deosebită mănăstirii Văcăreşti desăvîrşind ansamblul monastic. Astfel, el construieşte o a doua incintă mănăstirii şi ridică paraclisul de pe latura de răsărit[23]. Dapontes arată în ale sale „Ephemerides Daces": *„Constantin fait bâtir une seconde enceinte au monastère de Văcăreşti, et élever une chapelle sous l'invocation de saint Nicolas"*. Secretarul lui Constantin Mavrocordat arată în continuare că aceste lucrări, care se săvîrşiseră în anii 1732—1733, s-au făcut la recomandarea lui Nicolae Mavrocordat. Aceasta reiese şi din pisania paraclisului[24].

Mai mult decît atît, din analiza pisaniei reiese că temeliile paraclisului fuseseră puse anterior: *„fiul şi moştenitorul tronului în locul acestor temelii a clădit şi a înfrumuseţat cu bogăţii, zidind şi pridvor în patru colţuri"*[25].

Interesant şi semnificativ pentru evoluţia mentalităţii din acea perioadă este faptul că pisania paraclisului este scrisă în limba greacă. Constantin nu mai simte nevoia, ca tatăl său, să sublinieze legătura dintre el şi societatea românească.

Paraclisul este pandant turnului clopotniţă, asigurînd principiul organizării geometrice regulate ce apare pentru prima oară la ctitoria brîncovenească de la Hurez[26]. Avem şi astfel marcate cele două limite ale seriei monumentelor brîncoveneşti, Văcăreştii fiind cea superioară.

Paraclisul constituie o remarcabilă realizare artistică, fiind poate alături de biserică şi de casa domnească cel mai reuşit obiectiv al mănăstirii din punct de vedere arhitectonic. Ca o materializare a amplificării influenţei orientale pot fi subliniate coloanele cu solzi, rezolvare rar întîlnită la monumentele noastre. Sfinţirea capelei avea să aibă loc la 17 februarie 1739 în prezenţa domnitorului Constantin Mavrocordat[27]. Astfel, realizarea paraclisului cunoaşte mai multe etape, fapt explicat de desele mutări din tron ale lui Constantin. Astfel, dacă lucrările încep încă în prima domnie munteană a acestuia (1731—1733), pisania este pusă în 1736, iar sfinţirea are loc la începutul lui 1739, deci în a doua sa domnie (1735—1741). Se observă că aceeaşi cauză — instabilitatea politică — a determinat realizarea în etape atît a ctitoriei lui Nicolae Mavrocordat, cît şi a fiului său.

[18] V. Drăguţ, *Mănăstirea Văcăreşti şi locul ei în contextul artei din Ţara Românească*, „B.M.I.", 2/1971, p. 35.

[19] E. Hurmuzaki, *op. cit.*, vol. XV/2, p. 1 034—1 035, nr. DCCCCXCIII.

[20] *Ibidem*, nr. MVII, p. 1 048.

[21] C. Ierbiceanu, *Cronicari greci carii au scris despre epoca fanariotă*, Bucureşti, 1888, p. 127.

[22] Al. Elian, *op. cit.*, loc. cit.

[23] C. Dapontes, *Ephmerides Daces, où Chronique de la guerre de quatre ans (1736—1739)*, Publiée, traduite et annoté par Emile Legrand, Paris, 1861, vol. II, p. XLIV—XLV.

[24] *Ibidem;* Al. Elian, *op. cit.*, p. 440—441.

[25] Al. Elian, *op. cit.*, p. 441.

[26] V. Drăguţ, *op. cit.*, p. 36.

[27] C. Dapontes, *op. cit.*, p. 185.

În ceea ce priveşte necesitatea celui de-al doilea zid de incintă, considerăm că trebuie legată de intenţia domnitorului de a transforma mănăstirea în reşedinţă domnească şi deci de necesitatea dotării ei cu o serie de dependinţe. În orice caz, ridicarea unui al doilea zid de incintă în timpul lui Constantin Mavrocordat nu poate fi pusă la îndoială.

Acestea sînt cele două etape ale desăvîrşirii complexului de la Văcăreşti. Amîndouă pot fi privite unitar ca expresie a *aceluiaşi program*, ca materializare a unei anume mentalităţi. Ceea ce vedem ridicat între 1716 şi 1739 este „monumentul pur". Modificările ulterioare constituie istoria monumentului.

Mănăstirea Văcăreşti avea să joace un rol important. Se pare că începe să fie considerată cea mai însemnată mănăstire din ţară. Pe aici se opreau oaspeţii de seamă ai domnului, veniţi de la sau mergînd spre capitala Imperiului otoman. De obicei, Văcăreştii erau ultimul popas înainte de a ajunge în Bucureşti, căci era *„cale de o oră de oraş"*. (*„... das Kloster Vakarest, eine Stunde weit ausser Bukarest ..."*[28]). Încă la 1723 funcţiona o şcoală la Văcăreşti. Aceasta reiese dintr-o însemnare de pe un manuscris în care se vorbeşte de un anume dascăl Antonie de la şcoala de la Văcăreşti[29]. El este una şi aceeaşi persoană cu Antonius Stratigos, ce fusese trimis cu o bursă în Apus de domnitorul Constantin Brîncoveanu[30]. De altfel, va fi trimis în 1728 de către domnul Ţării Româneşti în Moldova, la cererea lui Grigore al II-lea Ghica[31].

În casa domnească Nicolae Mavrocordat a organizat o mare bibliotecă cuprinzînd numeroase rarităţi bibliofile, care i-au atras invidia capetelor încoronate din Apus, în special a curţii franceze. Biblioteca reunea un număr impresionant de cărţi şi manuscrise[32], dintre care unele fuseseră achiziţionate de tatăl domnului, Alexandru Exaporitul, altele de domn însuşi, iar o parte provenea din vestita bibliotecă a stolnicului Constantin Cantacuzino de la Mărgineni, ce fusese confiscată de domnie îndată după ucidera sa. Astfel, biblioteca de la Văcăreşti poate fi reconstituită parţial în primul rînd pe baza reunirii fondului de cărţi care s-a aflat în posesia stolnicului.

Izvoarele menţionează existenţa şi activitatea unei tipografii la Văcăreşti în anii 1741—1742[33]. De altfel, în 1776, Gherman egumenul mănăstirii trimitea prin negustorul Başa Dimitrie patriarhului Hrisant „... *cărţile de iertare ce le-am tipărit aice*"[34].

Se poate spune astfel că la mijlocul secolului al XVIII-lea exista un complex cultural cvasiinstituţionalizat, a cărui activitate nu a putut rămîne fără urmări pentru evoluţia spiritualităţii româneşti.

Ctitoria domnească a lui Nicolae Mavrocordat şi-a păstrat locul de frunte printre celelalte mănăstiri ale Ţării Româneşti. Astfel, egumenul său avea să joace un rol important în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, fiind un fel de „coordonator" al mănăstirilor închinate şi totodată depozitarul averii acestora. De altfel, domnul Alexandru Ipsilanti dădea la 26 iunie 1776 egumenului de la Văcăreşti, în păstrare, averea tuturor mănăstirilor închinate[35]. Urmarea imediată a acestei acţiuni o constituie raportul de la 26 august 1776 întocmit de către acelaşi egumen şi înaintat patriarhului în care se dă seama asupra diverselor afaceri vizînd mănăstiri închinate din Ţara Românească[36].

[28] E. Hurmuzaki, *op. cit.*, vol. XIX/2, nr. LIV, p. 34.

[29] *Ibidem*, XIV/2, nr. DCCCLIX, p. 885.

[30] N. Iorga, *Istoria învăţămîntului*, Bucureşti, 1971, p. 29.

[31] E. Hurmuzaki, *op. cit.*, nr. DCCCCLXII, p. 995.

[32] Catalogul bibliotecii mănăstirii Văcăreşti, la Hurmuzaki, *op. cit.*, vol. XIV/2, p. 1 040 şi la N. Iorga, *Ştiri nouă despre biblioteca Mavrocordaţilor şi despre viaţa muntenească în timpul lui Constantin Vodă Mavrocordat*, „Analele Academiei Române, Memoriile secţiunii istorice", seria a III-a, t. VI/1927, p. 135—170.

[33] N. Hodoş, I. Bianu, *Bibliografia românească veche*, Bucureşti, 1904, vol. II, pp. 54, 55, 61; N. Iorga, *Istoria învăţămîntului*. p. 36.

[34] E. Hurmuzaki, *op. cit.*, vol. XIV/2, nr. MCCLV, p. 1 250; V. A. Urechia, *Istoria Românilor*, Bucureşti, 1891, vol. II, p. 443.

[35] E. Hurmuzaki, *op. cit.*, vol. XIV/2, nr. MCCXVI, p. 1 226.

[36] *Ibidem*, nr. MCCLIV, p. 1 247—1 269, nr. MCCLXX, p. 1 266—1 268.

Perioada de înflorire a mănăstirii a fost curmată de războaiele ruso-turce al căror teatru de lupte s-a aflat chiar în împrejurimile sale. Prima ciocnire militară de lîngă Văcărești dintre armatele celor două imperii se plasează în anul 1770[37].

* * *

Centrul de greutate al ansamblului îl constituie biserica, concepută la dimensiuni care depășesc toate celelalte biserici muntene.

Arhitectura sa reprezintă *„o adevărată sinteză a principalelor construcții religioase din Țara Românească pe interval de mai multe secole“*[38].

Biserica a fost pictată în timpul lui Nicolae Mavrocordat, căci acesta arată într-un act că *„. . . a împodobit-o cu frumusețea cuvenită, după cerința bisericească . . .“*[39].

În catagrafia din 1856 se menționează că *„biserica este tot cea veche, însă pe dinăuntru zugrăvit din nou peste tot“*[40].

Deci, la mijlocul secolului al XIX-lea a avut loc o acțiune de repictare a bisericii, care este atestată și de existența mai multor straturi de pictură.

Casele domnești au fost folosite încă din vremea lui Constantin Mavrocordat ca reședință domnească. Astfel, în 1740 Jean Claude Flachat, aflat la Văcărești, le denumește *„La maison de Plaisance du prince“*[41]. La începutul celei de-a doua domnii a lui Alexandru Ipsilanti, acesta va folosi casele domnești de la Văcărești drept reședință[42].

Casele domnești preluau planul de palat brîncovenesc, locuința propriu-zisă aflîndu-se *„pe o pivniță cu două beciuri dedesupt“*, după cum menționează catagrafia din 1856[43]. Așa cum reiese din aceeași descriere, ele se compuneau dintr-un *„salon cu șapte ferestre, geamuri și fiare, zăbrele și jaluzele . . .“* și din *„șapte odăi mari și mici, bolte cu trei sălițe și o plimbătoare, pardosite cu scînduri de brad“*.

În fața caselor domnești, catagrafia din 1845 menționa *„un coridor mare cu scări de piatră săpați, care comunică cu galeria ce trece pe dinaintea paraclisului. Dintr-acest coridor coboară în curte o scară de piatră“*[44]. Acest aspect, păstrat și astăzi, trebuie să-l fi avut aceste construcții dintru început.

Încă la 1740, același Flachat, obișnuit cu arhitectura pe verticală a Occidentului spunea: *„il ressemble plus à des casernes qu'à un monastère“*[45]. Geometria severă a întregului complex l-a făcut să remarce acest fapt, dar mai departe el apreciază porticul *„qui regne tout autour de la cour et qui y forme deux belles galeries“*[46]. Iar despre biserică spune că este cea mai frumoasă din lumea ortodoxă[47].

În 1775, în plină perioadă de prosperitate, mănăstirea are un litigiu cu locuitorii orașului Giurgiu, care revendică moșia Suraia *„de la care mănăstirea culegea 2 000 de lei anual“*[48].

În 1784 mănăstirea este afectată de un incendiu, după cum reiese dintr-o scrisoare a egumenului[49].

În 1786, la Văcărești va fi găzduită lady Craven care ne vorbește *„. . . d'un couvent grec, dont la cour intérieure, belle et spacieuse est entourée d'une cloître avec des arcades gothiques“* (sic!)[50].

În 1793, Von Reimer, membru al unei ambasade ruse ce mergea la Poartă, amintește de *„frumoasa mănăstire Văcărești“*[51].

La începutul secolului al XIX-lea, mănăstirea suferă de pe urma deselor războaie ruso-turce. Ea este pe rînd ocupată fie de armatele țariste, fie de cele turcești. Astfel, este ocupată de armatele rusești în 1805 și 1807[52].

În 1822 se iau măsuri pentru repararea mănăstirilor Cotroceni și Văcărești, destinate să servească drept „cartier“ celei mai mari părți din garnizoană[53].

În 1802, în urma puternicului cutremur de pămînt ce a afectat întreaga Muntenie, se prăbușise turla de peste naos; ulterior a fos reconstruită din lemn, dar în timp și aceasta a dispărut[54]. Turla de lemn exista la 1836 și 1845, dar nu mai e amintită în 1856[55]. Un alt cutremur care a afectat mănăstirea Văcărești a fost cel din 1838, cînd s-au produs mari fisuri la biserică și la casele domnești[56].

Din secolul al XIX-lea datează trei catagrafii ale mănăstirii Văcărești. Prima datează din 1836, dar se ocupă mai mult de averea mobilă a mănăstirii[57]. În 1845, anul celei de-a doua catografii, încep lucrări de reparații ce se întind pe o perioadă de 11 ani. Ele sînt conduse de arhidiaconul Iov. În acest interval se repictează biserica[58].

După înăbușirea revoluției de la 1848 a urmat perioada dublei ocupații turco-țariste. Acestei epoci i se datorește începutul declinului ctitoriei Mavrocordaților de la Văcărești. În toamna lui 1848, are loc pentru prima oară transformarea mănăstirii în temniță politică. Aici trebuiau aduși participanții la revoluție. Inițiativa aparține generalului Lüders, comandantul armatei țariste de ocupație. Astfel, într-un ordin se menționa: *„Excelența sa Generalul Lüders prin nota din 21 face cunoscut căimăcămiei că pentru așezarea arestaților politici și a roții de caraulă găsind îndemănatică mănăstirea Văcărești, a poruncit să se mute acolo mîine cei arestați în mănăstirea Plumbuita“*[59].

De asemenea, ordinul prevedea ca Departamentul Credinței să ridice imediat odoarele mănăstirii. Totuși, multe dintre acestea au fost pierdute. Aici au fost deținuți numeroși participanți la revoluție, dintre care fruntașul revoluționarilor Popa Șapcă, membru al primului guvern provizoriu format la 9 iunie pe Cîmpia de la Islaz. În perioada 1848—1868 Văcăreștii și-au menținut atît funcția de mănăstire, cît și, efemer, cea de închisoare. În 1868, Văcăreștii devin închisoare permanentă[60]. Astfel, mai bine de un secol, Bucureștii au fost privați de unul dintre cele mai frumoase monumente, iar cercetarea științifică de istorie, istoria artei și arhitectură a fost practic lipsită de un monument cheie pentru înțelegerea procesului artistic românesc.

În această perioadă s-au efectuat la mănăstirea Văcărești o serie de reparații. În februarie 1863, într-o scrisoare către ministrul Cultelor se semnalează că *„Fortuna ce au datu în zilele trecute au dezvelitu parte din învelitoarea bisericii mari despre altar, precum asemenea și la casele cele mari, spărgîndu-se vreo douzeci de geamuri . . .“*[61]. În vara lui 1864 se termină reparația acoperișului de tinichea de la *„. . . casele mari cîtu și după Biserica din Mănăstirea Văcărești . . .“*[62]. Deci între 1856 și 1864 se înlocuise acoperișul de olane cu cel de tinichea. O nouă furtună, în februarie 1865, produce noi deteriorări monumentului: *„. . . dezvelirea bisericii Văcărești, azvîrlindu-se tinicheaua după biserică, stricîndu-se și cîteva jghiaburi, dupe la streașină. Asemenea și de la turla mare a căzut o bucată de tencuială din năuntru de la pantocrator“*[63]. Știind că turla de zid s-a prăbușit încă din 1802, această informație ne conduce la ipoteza că o nouă turlă, poate din lemn, reconstruită încă o dată, după 1956, a fost pictată.

În 1867, se semnalează existența unui mare depozit de tutun al Regiei Statului în beciul casei domnești[64]. Un raport

---

[37] *Ibidem*, vol. XIV/2, nr. MCCV, p. 1 209; D. Fotino, *Istoria Daciei*, p. 168—169.

[38] V. Drăguț, *op. cit.*, p. 36; tot aici se face o aprofundată analiză a planului bisericii și legătura cu planurile altor ctitorii anterioare.

[39] E. Hurmuzaki, *op. cit.*, vol. XV/2, nr. DCCL, p. 672.

[40] Biblioteca Academiei R.S.R., Secția manuscrise, mss. rom. nr. 727, f. 38.

[41] N. Iorga, *Știri nouă. . .*, p. 148.

[42] V. A. Urechia, *op. cit.* vol. VIII, p. 713.

[43] Biblioteca Academiei R.S.R., Msse, mss. rom. nr. 727, f. 38 v.

[44] *Ibidem.*

[45] N. Iorga, *Știri nouă . . .*, p. 166.

[46] *Ibidem.*

[47] *Ibidem.*

[48] N. Iorga, *Știri nouă . . .*, p. 148.

[49] E. Hurmuzaki, *op. cit.*, vol. XIV/2, nr. MCCXXVIII, p. 1 226.

[50] *Voyage de Milady Craven à Constantinople par la Crimée en 1786*, Paris, 1789, p. 260.

[51] H. von Reimer, *Reise der russisch-keiscrlichen Gesandtschaft an die othomanische Pforte im Jahr 1793*, Petersburg, 1793, vol. II, p. 133.

[52] E. Hurmuzaki, *op. cit.*, vol. XIX/2, nr. DXXXVIII, p. 434, nr. DXLII, p. 438.

[53] *Ibidem*, vol. XVI, nr. MMXIII, p. 1 061.

[54] V. Drăguț, *op. cit.*, p. 39, nota 8.

[55] Biblioteca Academiei R.S.R., Msse, mss rom. nr. 727, f. 29.

[56] „Buletinul Societății Române de Geografie“, III/1877, p. 90.

[57] Biblioteca Academiei R. S. România, Msse, mss. rom. nr. 727, f. 20; Arhiva istorică centrală, Fond Ministerul Instrucțiunii, dosar 137/1845.

[58] *Ibidem.*

[59] *Documente privind anul 1848 în Țările Române*, București, 1903, vol. V, p. 294—295 și urm.

[60] Arhiva istorică centrală, Fond cit., dosar 129/1864.

[61] *Ibidem.*

[62] *Ibidem.*

[63] Arhiva istorică centrală, Fond cit., dosar 129/1864, f. 27.

[64] *Ibidem*, f. 68 v.

al unui tehnician din 2 martie 1867 observa „. . . *am văzut că nu numai învelitoarea de tinichea după casele principale a fost vătămată din cauza vînturilor, dar în mare parte chiar şi căpriorii dinpreună cu arterele de scînduri sînt săltate din locul lor; Asemenea şi acoperămîntul galeriei de alături a suferit în mai multe părţi*"[65].

În 1868, Ministerul de Interne, devenit beneficiar al monumentului, cere planurile mănăstirii „*ca să se înlesnească la lucrarea ce voim să facem pentru a aduce localul în chestiune într-un adevărat stabiliment de închisoare*"[66].

Acum va începe seria de construcţii specifice noii funcţiuni ce va altera treptat spiritul monumentului. Credem că ceea ce aparţine perioadei de după 1868 poate fi considerată construcţie parazitară ce trebuie înlăturată de procesul de restaurare. (Este vorba în primul rînd de unele construcţii din aripa sudică a incintei mănăstireşti.)

În timp ce se construia o serie de corpuri noi, degradarea monumentului continua. În august 1869 se vorbea de defectarea uşilor de fier ale bisericii mari, care ieşiseră din tocul lor „*aşa cît nu se mai putea deschide şi umbla prin ele*"[67].

Starea precară a paraclisului constituie obiectul a mai multe relatări de la începutul deceniului 8 al secolului trecut. Astfel, în august 1871, primarul Bucureştilor după o vizită a mănăstirii transformată în penitenciar ce o făcea „*atît pentru a observa curăţenia, cît şi soliditatea clădirilor*" relata ministrului Cultelor „*că paraclisul din fundul curţii ameninţă să cadă fiind sprijinit pe dedesubt cu bîrne de lemn. . .*" Foarte interesantă ni se pare remarca aceluiaşi primar: „*acest paraclis pe lîngă, că completează înconjurul curţii este şi de o arhitectură antică, care trebuie conservat cu religiozitate*"[68]. O probă semnificativă pentru ideea de respect în faţa monumentelor istorice. Dar poate tot atît de semnificativă pentru o realitate, nu atît de fericită, este şi rezoluţia pusă de ministrul Instrucţiunii pe această scrisoare (ministru care nu era altul decît Titu Maiorescu): „*La dosar, nefiind bani*". Pe de o parte conştiinţa necesităţii conservării mesajelor materiale ale trecutului, pe de alta lipsa de fonduri pentru astfel de acţiuni.

În iulie 1872 se arată ca iminentă demolarea pridvorului paraclisului; la fel în 1873, într-o notă ce purta semnătura primului ministru Lascăr Catargi[69]. Din ceea ce observăm astăzi rezultă că s-a renunţat la dărîmarea lui, fiindcă pridvorul ce îl vedem este contemporan cu restul paraclisului.

De un interes deosebit sînt ştirile despre grădinile ce înconjurau mănăstirea. Evidenţa unor vii şi livezi pe acest deal ne este semnalată de documente încă de la finele secolului XVI [70]. Această grădină a persistat şi după ctitoria mănăstirii[71] şi în parte există şi astăzi. O restaurare fidelă ar merita reamenajarea grădinii pentru a se crea un spaţiu ambiant în spiritul istoriei monumentului.

* * *

Rezumînd datele istorice expuse, conchidem că ele oferă premise ştiinţifice pentru restaurarea monumentului. Avem datarea tuturor obiectivelor importante existente, care, în ciuda unor transformări recente, în cea mai mare parte din perioada interbelică, păstrează structura originară.

Istoria monumentului nu se poate încheia fără a aminti luna octombrie 1973, cînd ansamblul Văcăreşti a fost dezafectat de folosinţa sa neadecvată şi redat circuitului ştiinţific. Se făcea un act de dreptate culturii româneşti. Restaurarea Complexului de la Văcăreşti şi transformarea sa într-un ansamblu cultural va avea implicaţii majore pe plan ştiinţific, educaţional şi turistic.

---

[65] *Ibidem.*
[66] *Ibidem*, f. 75.
[67] *Ibidem*, f. 92.
[68] *Ibidem*, f. 103, 104, 110, 114.
[69] *Ibidem*, f. 130.
[70] *Documente privind Istoria României B. Ţara Românească, sec. XVI*, vol. V, Bucureşti, 1952, nr. 17, p. 26.
[71] Arhiva istorică centrală, Fond. cit., dosar 129/1864, f. 32.

Fig. 2. Marea pivniţă a Casei Domneşti.



CERCETAREA, RESTAURAREA ŞI PUNEREA ÎN VALOARE A MONUMENTULUI*

arh. LIANA BILCIURESCU

Plasat odinioară în afara Bucureştilor, pe un deal ce domina intrarea dinspre sud în Capitală, într-o zonă de livezi şi vii, ansamblul fostei mănăstiri Văcăreşti reprezintă o epocă de apogeu în creaţia meşterilor formaţi la şcoala artei şi arhitecturii brîncoveneşti.

Acest mare ansamblu se situează astăzi într-un sector al Capitalei în plină dezvoltare, în imediata apropiere a cartierului Berceni, între şoseaua Văcăreşti şi şoseaua Olteniţei. Ampla zonă verde a noului Parc al Tineretului, ce se va extinde şi în spaţiul de protecţie al monumentului, va cuprinde două mari creaţii ce oglindesc vremurile în care au fost ridicate: epoca contemporană reprezentată de Palatul Sporturilor şi Culturii şi epoca de culme a artei tradiţionale, reprezentată prin ansamblul Văcăreşti.

Monumentul ne înfăţişează astăzi bogata lui istorie, cu toate transformările şi adăugirile efectuate de-a lungul vremurilor, în funcţie de destinaţiile multiple pe care le-a avut. Cu toate modificările suferite, structura originală se păstrează în cea mai mare parte nealterată, intervenţiile ulterioare completînd şi amplificînd construcţia iniţială (fig. 1).

Văcăreştii reprezintă cel mai mare ansamblu monumental ridicat la noi în ţară. Cronologic, este ultima mare operă a arhitecturii tradiţionale, ce continuă amplificînd şi îmbogăţind arta şi arhitectura brîncovenească. Ansamblul este conceput larg, generos, încadrat totuşi în sistemele clasice de compoziţie prin simetrie şi echilibru, ideea de dominantă arhitecturală fiind urmărită prin dimensionarea amplă a spaţiilor şi volumelor, prin amplasamentul pe un teren înalt, cît şi prin concepţia verticalelor multiple ale turlelor şi turnurilor, în total 19, ce marcau net silueta monumentală a ansamblului. Decoraţia sculpturală, în piatră, compusă din coloane cu capitele şi baze bogat tratate, brîie în torsadă, balustrade traforate, profilatură complexă îmbrăcată cu motive florale, modenatura din cărămidă cu reliefuri foarte deosebite, sistemele îndrăzneţe ale rezolvării elementelor de rezistenţă cît şi deschiderile şi înălţimile mari ale bolţilor, masivitatea elementelor de susţinere din cărămidă în contrast cu zvelteţea stîlpilor de piatră, sînt caracteristicile ansamblului monumental Văcăreşti şi contribuie la încadrarea lui printre creaţiile de cea mai mare valoare ale arhitecturii şi artei româneşti.

Avînd în vedere măiestria cu care a fost conceput, locul de prim ordin pe care îl ocupă în cadrul valorilor de artă şi arhitectură, cît şi amploarea deosebită şi importanţa lui ca operă de artă şi arhitectură situată în Capitala ţării, ansamblul Văcăreşti a constituit obiectul unui proiect complex de restaurare, reconstituire şi punere în valoare.

*

Ansamblul Văcăreşti se compune din două incinte ce au front continuu construit parter şi etaj, cea mai mare avînd în centru biserica; el acoperă o suprafaţă totală de cca 3 ha.

Incinta mare a monumentului a fost ridicată — în cea mai mare parte — sub domnia lui Nicolae Mavrocordat, între 1716—1723, pe plan rectangular, urmărind principii clasice de echilibru şi repartiţie a volumelor, cu o axă principală de compoziţie est-vest materializată în această primă epocă prin turnul clopotniţă şi biserică. Intrarea principală în incintă se efectua prin partea de vest, pe sub turnul clopotniţă. Simetric faţă de acest ax compoziţional, tot sub Nicolae Mavrocordat se ridică în colţul de nord-est Casele Domneşti şi în colţul de sud-est Stăreţia; de asemenea se construiesc în nord-vest şi sud-vest două cuhnii simetrice, urmărind o compoziţie aproape identică. Între aceste cuhnii situate în colţuri şi turnul clopotniţă, pe toată latura de vest, se ridică două corpuri de chilii ce aveau portice spre interiorul incintei.

În aceeaşi perioadă, pe latura de nord, izolat de Casa Domnească şi de cuhnie, se situa un alt corp de chilii, de asemenea cu portice spre incintă. Simetric, în faţa acestora, pe latura de sud, s-au ridicat o mare trapeză şi cîteva încăperi cu caracter gospodăresc, precedate de portice.

Constantin Mavrocordat continuă opera tatălui său, ridicînd la 1735 paraclisul în capătul axei est-vest, legat prin galerii etajate spre vest de Casa Domnească şi spre sud de Stăreţie. În aceeaşi epocă se construieşte incinta mică în vestul incintei mari, avînd caracter gospodăresc. Axa principală de compoziţie este marcată în continuare printr-un turn cu foişor, situat în centrul laturii de vest a incintei mici.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea se aduc unele modificări structurii edificiilor iniţiale ale ansamblului, amplificîndu-le totodată prin construirea spaţiilor rămase libere pe latura de nord între grupul de chilii şi cuhnie, cît şi spre Casa Domnească; se ridică etajele peste cele două corpuri de chilii de pe latura de vest a incintei mari, etajul pe latura de nord şi cel de-al treilea nivel al turnului clopotniţă, totodată se reconstruiesc clădirile din incinta mică.

În secolul XX, în ambele incinte se ridică noi construcţii şi se fac amenajări pentru necesităţile penitenciarului, urmărindu-se totuşi, în general, păstrarea structurii vechi a monumentului. Tot în această perioadă se etajează latura de sud a incintei mici şi se ridică un al doilea zid cu turele de pază ce înconjură tot ansamblul.

*

Baza ştiinţifică a elaborării proiectului de restaurare şi a punerii în valoare a monumentului au constituit-o cercetările de arhivă[1] şi arheologie[2], cît şi cercetările de istoria artei şi arhitecturii. O pondere deosebit de importantă au avut cercetările de arhitectură pe monument — decapări, sondaje, demolări — în strînsă legătură cu săpăturile arheologice. S-a urmărit continuu descoperirea elementelor originare de arhitectură, construcţii şi decoraţie.

În lumina rezultatelor obţinute în urma cercetărilor complexe de arhitectură efectuate direct pe monument, a cercetărilor de istorie şi arheologie[3], cît şi de istoria artei şi arhitecturii, vom prezenta în continuare fazele succesive de construcţie, modificările şi adăugirile suferite de-a lungul timpului de ansamblul monumental Văcăreşti, cît şi propunerile de restaurare, reconstrucţie şi punere în valoare.

CASA DOMNEASCĂ

Casa Domnească, unul dintre cele mai importante edificii ale ansamblului, situată în colţul de nord-est al incintei mari, datează din prima mare perioadă de construcţii, aceea a lui Nicolae Mavrocordat.

Structura originară, compusă din pivniţe, parter şi etaj, este menţinută aproape integral, nealterată decît în mică măsură prin intervenţiile ulterioare, fiind astfel cel mai autentic palat domnesc de factură brîncovenească păstrat pînă astăzi.

Gîrliciul pivniţei, ce coboară în pantă, are o boltă cilindrică şi conduce în jos spre două compartimente: cel dinspre vest acoperit tot cilindric şi spre monumentala pivniţă pe plan pătrat dinspre est, cu un stîlp masiv în mijloc, acoperită cu patru calote sferice descărcate pe pandantivi şi apoi pe patru arce masive, ce leagă stîlpul central de pereţii laterali (fig. 2). Cele două încăperi de la parter adiacente pivniţelor, au, cea mai mare o boltă cu penetraţii, şi a doua, probabil o fostă cămară, o boltă cilindrică.

Aceste pivniţe cît şi parterul, cu zidurile şi bolţile lor, se păstrează din prima fază de construcţie a clădirii, netransformate.

Cercetările efectuate la parter au relevat ferestrele şi uşile iniţiale cu şpaleţii evazaţi şi gheremea din lemn masiv, îngropată în zidărie, cît şi pardoselile vechi din cărămidă sub cele actuale de beton, cu mozaic turnat.

S-au descoperit, de asemenea, arcul din cărămizi speciale, cu profil compus, al intrării în pivniţă şi şpaleţii evazaţi ai acestei intrări şi, ceea ce este deosebit de interesant, grinda originară, orizontală din lemn masiv de stejar ce constituia

---

* Fotografiile au fost executate de Marin Gheorghe.

[1] Documentele de arhivă integrale au fost puse la dispoziţia autorului de Liviu Rotman şi Monica Breazu, fiind comunicate în sesiunea ştiinţifică a D.M.I.A. din mai 1974. Pe această cale le aducem mulţumiri pentru colaborare. Interpretarea acestor documente în textul articolului aparţine autorului.

[2] Datele istorice şi arheologice au fost furnizate de Liviu Rotman, Panait I. Panait şi Cristian Ţico.

[3] Cercetările arheologice s-au desfăşurat în paralel cu cercetarea de arhitectură a monumentului, sub conducerea lui Panait I. Panait şi Cristian Ţico.

buiandrugul golului, perforată și teșită într-un anumit fel pentru a permite montarea unor scripeți și funii cu care să se coboare butoaiele în pivniță. Cercetîndu-se pardoseala pivniței mari, s-a scos la lumină un trotuar din cărămidă de-a lungul pereților laterali și împrejurul stîlpului central, pardoseala cuprinsă între aceste trotuare, fiind inițial din pămînt bătut. Pardoseala de cărămidă ce se vede astăzi în cele două pivnițe datează dintr-o epocă recentă.

De remarcat este și construcția ferestrelor pivniței, relevată tot prin cercetările de arhitectură (fig. 3). Ferestrele au deasupra, spre exterior, un element de rezistență orizontal cu rol de buiandrug, realizat din cărămidă pe cant; corespunzător grosimii acestuia, tot spre exterior, șpaleți verticali neevazați. Partea dinspre interior a ferestrei are parapetul teșit, șpaleții evazați și, deasupra, penetrația cilindrică în bolțile pivniței.

Etajul a fost compus inițial pentru a adăposti două apartamente și unele spații pentru recepție și odihnă. Cercetările de arhitectură, efectuate direct pe monument, confirmate de documentele de arhivă (aici menționăm catagrafia din 1845, scrisă înaintea marilor reparații de la mijlocul secolului al XIX-lea) ne fac să putem stabili planimetria și rezolvarea inițială a spațiilor cît și prefacerile din secolele XIX și XX. Intrarea la nivelul etajului se efectua din foișorul de pe latura de sud a Casei Domnești, printr-o ușă cu supralumină descoperită în cursul cercetărilor; ambele aveau șpaleții evazați și erau terminate în partea superioară prin arce în mîner de coș. Această ușă deschidea accesul spre o încăpere alungită centrală, boltită cilindric, ce avea pe ambele părți cîte două mari saloane acoperite cu bolți cu penetrații (saloanele sînt menționate în catagrafia din 1845). Din încăperea centrală, prin două coridoare mai înguste, boltite tot cilindric, se efectua trecerea spre cele două apartamente: cel dinspre vest compus din două camere avînd bolți cu penetrații și cel dinspre est, compus tot din două încăperi boltite cu penetrații și cu o umblătoare a cărei boltă, construită din arce suprapuse retrase, crea o bază octogonală pentru o turlă de aerisire. Prin cercetare s-au găsit de asemenea toate golurile originare de uși și ferestre ale etajului, cu șpaleții evazați, terminate cu arc în mîner de coș.

Spațiile create în Casa Domnească erau completate prin două elemente de arhitectură bogat tratate, un foișor spre interiorul incintei la sud și o loggia spre nord cu vedere spre grădini. Existența lor în faza inițială a Casei Domnești a fost relevată prin cercetările complexe de arhitectură și arheologice. Pe baza elementelor descoperite a fost posibilă reconstituirea fidelă a structurii lor în plan și elevație, atît la parter cît și la etaj. Menționăm că atît foișorul cît și loggia au fost refăcute complet în secolul al XIX-lea.

Foișorul se desfășura inițial pe un plan pătrat, avînd la parter trei arce masive, cîte unul pe fiecare latură, ce descărcau pe două pile de zidărie (fig. 4). Arcele erau decorate spre exterior cu profilatură realizată din cărămizi sfert de cerc. S-au descoperit fragmente din aceste arce profilate, ce păstrează încă tencuiala originară din var cu cîlți, cît și cele două pile originare cu fundațiile lor (fig. 5, 6). Parterul foișorului era acoperit cu patru grinzi masive de stejar, ale căror lăcașuri se păstrează pe peretele sud al Casei Domnești. Etajul foișorului avea cinci coloane cu capitele (fig. 7), fusuri și baze bogat tratate, susținînd cîte două arcade pe fiecare latură. Spre peretele Casei Domnești erau încastrate două console cu aceeași decorație florală ca și celelalte capitele ale coloanelor. Un brîu sculptat cu motive vegetale sublinia etajul foișorului ce avea și parapete traforate de piatră.

Fragmente din aceste elemente sculptate au fost descoperite în cursul cercetărilor. Foișorul era acoperit la etaj cu o boltă cu penetrații, ale cărei urme au fost descoperite pe peretele de sud al Casei Domnești (fig. 8).

Scara de acces la etaj era detașată de foișor în partea ei inferioară și se desfășura în două rampe; una era perpendiculară pe Casa Domnească, apoi urma un palier și rampa a doua, adosată fațadei Casei Domnești. Traseul și forma scării au fost determinate prin cercetările fundațiilor și ale zidurilor de elevație originare păstrate (fig. 9). Din treptele vechi de piatră se mai păstrează numai una întreagă, restul fiind fragmentate.

Cercetarea de arhitectură pe monument a făcut cunoscută și loggia de primă epocă, situată în partea de nord a Casei Domnești. Aceasta avea la parter un portic decroșat din planul fațadei nord, cu arcade rezemate pe coloane de cărămidă octogonale, cu cîte două deschideri laterale, și trei pe fațada principală (fig. 10, 11). Parterul loggiei era acoperit cu grinzi de stejar, ale căror lăcașuri de încastrare au fost găsite în peretele exterior nord al Casei Domnești (fig. 13). În zidul de incintă nord se găsea o poartă pe unde se putea ieși în exterior, parterul loggiei, accesibil numai din grădină, folosind probabil ca loc de odihnă și adăpost.

La etaj, loggia repeta în partea ei decroșată din linia generală a fațadei de nord deschiderile parterului. Ea continuă la acest nivel și spre interiorul clădirii, formînd astfel un pătrat în plan. Deosebit de interesantă a fost descoperirea a două capitele-console, decorate cu registre de ove și frunze de acant (fig. 12). Aceste console aparțineau ultimelor travei laterale decroșate ale loggiei, la lucrările ulterioare de construcții fiind înzidite și păstrate astfel, ascunse privirii, pe locul lor inițial. Este de menționat faptul că una dintre coloanele loggiei, cu un capitel identic cu cel al consolelor, a fost refolosită în secolul al XIX-lea la refacerea foișorului dinspre incintă al Casei Domnești (fig. 14). Urmele bolților loggiei au fost de asemenea descoperite pe pereții ei laterali (fig. 15).

În cursul cercetărilor s-au descoperit fragmente de tencuieli originare din interiorul și exteriorul Casei Domnești, realizate din var cu cîlți, în grosime de cca 1 cm. S-a găsit de asemenea cornișa originară din cărămidă profilată, compusă dintr-un tor, o friză dreaptă și un profil sfert de cerc. Întreaga cornișă a fost pictată „al fresco" cu motive florale de factură brîncovenească, frescă din care s-au păstrat mai multe fragmente pe fațada de sud (fig. 16).

Deasupra ferestrelor s-a descoperit o cornișă realizată din cărămizi format jumătate de cerc, încadrat de cîte un șir de cărămizi orizontale (fig. 17). Deosebit de interesantă este rezolvarea acestui profil la colț, unde cărămizile în număr de cinci sînt dispuse în formă de evantai, fiecare fiind confecționată în alt tipar, în funcție de înclinația față de planul fațadei.

Aceste cornișe ale ferestrelor au fost distruse prin cioplirea părților decroșate față de planul vertical al fațadelor, cu excepția uneia singure, de pe fațada de sud, la care se menține chiar și tencuiala originară din var cu cîlți și care s-a păstrat deoarece a fost inclusă ulterior în podul galeriilor arcate.

Cercetînd etajul, s-au găsit urmele unor pardoseli din lemn și din cărămidă hexagonală și pătrată. Umplutura de peste bolți era din cărbune de lemn.

Prin sondajele arheologice s-au stabilit nivelele de călcare originare la parter — la cca 80 cm sub nivelul actual — și s-au scos la lumină fragmente din trotuarul de cărămizi ce înconjura clădirea în partea dinspre incintă.

Structura și elementele prezentate pînă aici, pentru pivnițe, parter și etaj, corespund epocii prime de construcție a Casei Domnești, aceea a lui Nicolae Mavrocordat. Vom reveni asupra problemei foișorului (sud) dinspre interiorul incintei mari și asupra loggiei din nord, deoarece au fost complet modificate în secolul al XIX-lea.

A doua epocă de construcții la Casa Domnească datează din vremea lui Constantin Mavrocordat, care încearcă să îmbunătățească dispoziția inițială a planului, prin crearea unei mai bune funcționalități. Astfel, el leagă foișorul de sud al Casei Domnești, printr-un șir de galerii arcate, cu parter și etaj, de Paraclis, realizînd astfel o monumentală cale de circulație acoperită. Corespunzător fațadei de sud a Casei Domnești, pornesc din foișor cinci deschideri ale acestor galerii arcate, care apoi își schimbă traseul spre Paraclis, urmărind zidul de incintă de pe latura de est. Cele cinci deschideri menționate, aveau la parter arce în plin cintru, la etaj arce treflate, sprijinite de stîlpi cu secțiune circulară, realizați din cărămizi format sfert de cerc. Astăzi etajul celor cinci travei ale galeriei corespunzătoare Casei Domnești a dispărut, fiind înlocuit în secolul XX cu o construcție din lemn. S-au determinat prin cercetări lăcașurile în care au fost încastrate capetele grinzilor de la planșeele de lemn de peste parterul și etajul acestora.

În aceeași perioadă, se montează la ferestrele etajului ancadramente profilate din piatră și la ușa cu supralumină de la foișor se amplasează un bogat ancadrament sculptat.

Tot în această etapă de construcție se ridică un zid despărțitor în capătul coridorului apartamentului de vest, cu

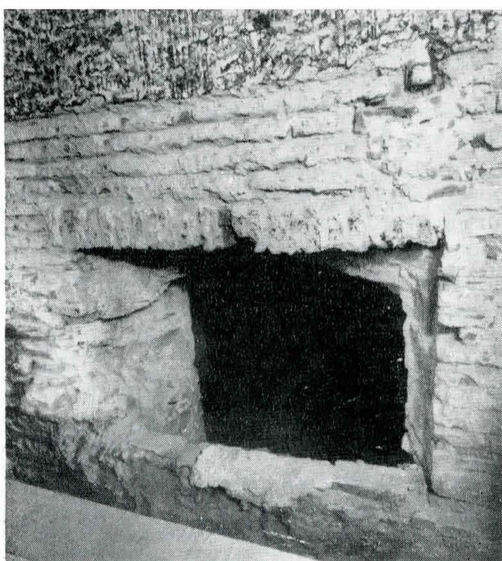


Fig. 3 Fereastră din pivnița Casei Domnești, cu buiandrugul originar realizat din cărămizi pe cant.



Fig. 4 Fragmentul unui arc originar de la parterul foișorului sud al Casei Domnești, cu tencuiala veche din var cu cîlți. În prim plan, arcul profilat al intrării în pivniță, asemănător cu arcul foișorului.



Fig. 5 Fragment profilat al arcului originar al foișorului cuprins în zidurile ridicate în sec. XIX, la reconstrucția foișorului.

scopul de a crea și aici o umblătoare separată. Corespunzător acesteia, alipită fațadei de vest a Casei Domnești, se construiește o hazna boltită, ce comunica cu un amplu sistem de canalizare ce este în prezent în curs de cercetare.

A treia epocă ce lasă urme evidente în structura pe care o avem astăzi la Casa Domnească se situează spre mijlocul secolului al XIX-lea. Prin cercetări, s-a relevat că loggia originară din nord a fost demolată, atît parterul cît și etajul, și a fost reconstruită integral, reutilizîndu-se numai fundațiile inițiale. Cercetările au demonstrat că la parter a fost creată o încăpere, cu uși și ferestre, boltită cu trei bolți „à vella"; la etaj s-a dărîmat ceea ce fusese în secolul anterior loggia, închizîndu-se spațiul spre exterior, printr-un perete cu șapte ferestre terminate cu arce în plin cintru (fig. 18); totodată s-a demolat peretele ce despărțea fosta loggie de coridorul paralel din spatele ei și de asemenea bolțile atît din loggia cît și din acest coridor. Prin modificările aduse, s-a obținut un mare salon, spre nord, acoperit cu planșeu drept din grinzi de stejar. Acest salon este menționat în catagrafia din 1856: *„un salon, reparat, și zugrăvit din nou cu șapte ferestre cu geamuri, fiare și zăbrele și jaluzele și două sobe nouă, trei uși în două canaturi . . .“.*

Tot în secolul al XIX-lea, însă înainte de 1845, se reface foișorul sud al Casei Domnești, deoarece în catagrafia din acest an este menționat: *„. . . pe dinainte pridvor mare cu șase stîlpi de piatră săpați . . .“.* Foișorul descris în această catagrafie este cel pe care îl vedem astăzi, și care are într-adevăr *„șase stîlpi de piatră săpați“* (fig. 19). Înainte de 1845 se demolează complet foișorul inițial, se construiesc noi fundații în paralel cu cele inițiale și, completîndu-le, se urmărește ca prin noua planimetrie foișorul să includă și scara de acces la etaj, protejînd-o sub acoperiș. Noul foișor reutilizează cele cinci coloane ale foișorului original cu capitelele decorate amplu cu motive florale, fusurile și bazele; a șasea coloană însă este luată de la fosta loggie din nord, al cărei capitel, total diferit de celelalte, este ornamentat cu registre de ove și frunze de acant, ca și consolele loggiei, ce se văd azi în zid (fig. 7, 12, 14, 19).

Tot în secolul al XIX-lea, atunci cînd se demolează loggia și foișorul de primă epocă, se demontează și ancadramentele de piatră sculptată de la ușa de acces la etaj și de la toate ferestrele etajului. O mare parte din aceste elemente de piatră sculptată au fost descoperite prin cercetări. Ele au fost utilizate ca material de construcție în zidurile pe care se rezema scara ridicată în secolul al XIX-lea pentru noul foișor din sud. În molozul ce constituia umplutura de sub această scară, cît și la intrarea în pivniță, s-a descoperit o mare cantitate de fragmente de piatră sculptată de la balustrade, profilaturi, capitele, brîie etc.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în secolul XX se aduc modificări planimetriei și structurii inițiale a Casei Domnești în vederea amenajării penitenciarului; se modifică ușile și ferestrele, se schimbă complet finisajele, se demolează cele cinci deschideri de la etajul galeriilor arcate ce făceau legătura spre foișor și se înlocuiesc cu o construcție din lemn, se fac în interior instalații moderne.

Prin proiectul de restaurare se urmărește readucerea Casei Domnești la aspectul pe care l-a avut în vremea lui Nicolae și Constantin Mavrocordat, folosind și valorificînd toate elementele descoperite prin cercetare, analizate mai sus. Structura planimetrică și spațială păstrată, cît și bogatele elemente de arhitectură și decorație originare aduse la lumină prin cercetările complexe efectuate, permit, ca prin restaurare și reconstituire să se obțină o imagine a Casei Domnești, foarte apropiată de cea originară, obținînd în final un autentic și monumental palat domnesc (fig. 20, 21, 22, 23).

STĂREȚIA

Din aceeași primă epocă de construcții, cea a lui Nicolae Mavrocordat, datează și Stăreția sau „casele egumenești" situate în colțul de sud-est al incintei mari, ridicate tot pe parter și etaj (fig. 27). Cercetările au relevat planimetria originară: la parterul Stăreției erau două încăperi cu două săli și probabil cu o umblătoare, în fața, spre incintă, avînd un portic cu opt arcade, boltit (fig. 28). La parter, toate încăperile erau acoperite cu plafon drept. Etajul se compunea dintr-un salon cu șapte ferestre, determinate în cursul cercetărilor (fig. 29), lîngă care era situată o încăpere de locuit, în fața căreia era o sală și o umblătoare; etajul avea un portic cu opt arcade spre incintă (fig. 27, 30), ce se continua și lateral spre vest cu trei arcade (fig. 31). Porticul de pe latura de vest a fost inclus în construcțiile efectuate ulterior și a fost relevat prin cercetări. Au fost descoperite și glafurile de piatră continui așezate peste parapetul porticului la etaj. Arcadele parterului sînt în plin cintru, ale etajului treflate cu acoladă la partea superioară și sînt rezemate atît la parter cît și la etaj pe coloane de secțiune circulară realizate din cărămizi în formă de sfert de cerc. Tot etajul, atît încăperile cît și porticul, au fost acoperite cu plafon cu grinzi de lemn.

S-au găsit, atît la parter cît și la etaj, golurile originare de la uși și ferestre, de tip brîncovenesc. Este de remarcat faptul că la parter toate ferestrele sînt așezate spre interiorul incintei, spre exterior orientîndu-se numai ferestrele etajului.

Au fost aduse la lumină tencuieli originare executate din mortar de var cu cîlți. Arcadele porticului, la etaj, păstrează urme de culoare pe tencuielile inițiale, ce subliniau accentuînd formele de arhitectură.

În secolul al XIX-lea, se aduc modificări în planul etajului și se renunță la ferestrele dinspre portic ale salonului.

În secolul XX, se efectuează o nouă reîmpărțire a spațiilor la parter și etaj, se modifică complet golurile originare și finisajele. Spre est, vest și parțial spre nord se ridică construcții noi cu parter și etaj ce înglobează clădirea Stăreției, distrugînd totodată elemente originare valoroase (fig. 27, 28, 29, 30, 31).

Restaurarea prevede readucerea edificiului la aspectul inițial prin refacerea elementelor deteriorate sau distruse, pe baza rezultatelor cercetărilor cît și degajarea Stăreției de con-



Fig. 6. Fundația și fragment din pilierul originar de zid al parterului foișorului Casei Domnești (dreapta) cărora li se adaugă, fundația și zidăria de elevație de sec. XIX, suprapuse peste cea originară (stînga).

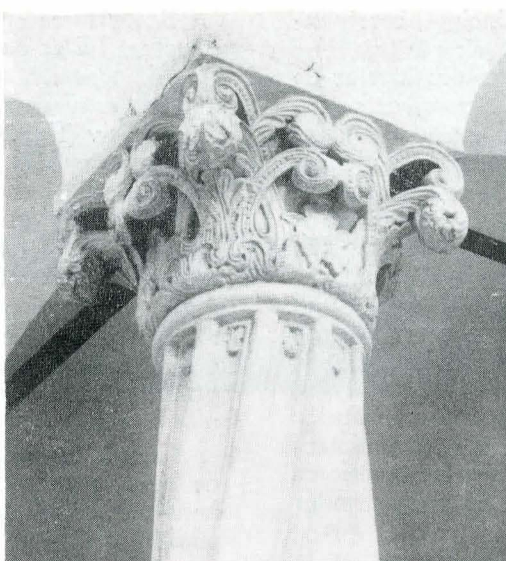


Fig. 7. Capitelul unei coloane a foișorului Casei Domnești.

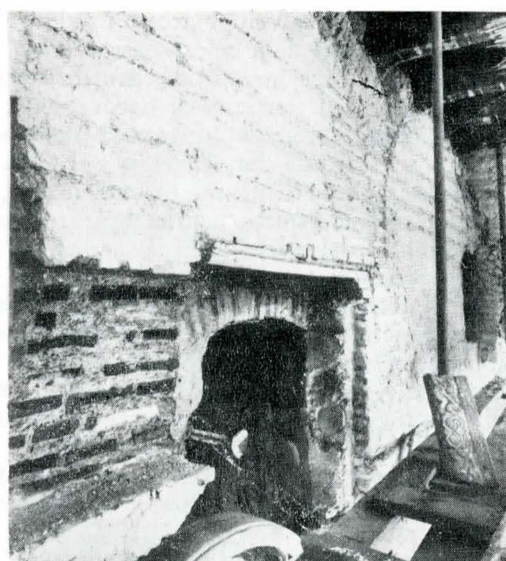


Fig. 8. Urmele bolții cu penetrații de la etajul foișorului Casei Domnești (fațada sud).

structțiile recente parazitare. Prin restaurarea Stăreției, incinta mare a monumentului cîștigă un alt element major, un al doilea palat ce participă în plus la creșterea valorii întregului ansamblu (fig. 21, 20).

PARACLISUL

Pe latura de est a incintei mari, în primă epocă, cea a lui Nicolae Mavrocordat, s-a ridicat doar zidul ce închide spațiul interior și, se pare că la mijlocul lui, corespunzător axei de compoziție est-vest, începe tot atunci și construirea Paraclisului.

În perioada următoare de construcții, sub domnia lui Constantin Mavrocordat, se ridică Paraclisul, pe două nivele, parter și etaj, cu pridvor deschis atît la parter cît și la etaj (fig. 32, 33). Planul, structura bolților parterului și etajului, pridvoarele de la parter și etaj sînt cele originare, păstrate aproape neschimbate pînă astăzi; de asemenea, golurile de uși și ferestre cît și modenatura fațadei. Cornișa a suferit modificări în secolul al XIX-lea fiind refăcută după model clasicizant. Frontonul de aceeași factură a fost adăugat pe fațada de vest tot în această perioadă.

Turla originară dărîmîndu-se, a fost înlocuită în secolul al XIX-lea cu o turlă din scînduri învelită în tablă. Balustradele originare din piatră ale pridvorului au fost demontate, fiind înlocuite cu altele din fier forjat. Se păstrează, săpate în piedestalele coloanelor și la nivelul pardoselii, lăcașele în care se fixau piesele de prindere ale balustradelor de piatră.

Starea de degradare a pridvorului a dus la efectuarea unor consolidări la sfîrșitul secolului al XIX-lea și în secolul XX, ce constau din obturarea cu zidărie de cărămidă a arcadelor de la parter, montarea unor centuri metalice, construirea planșeului de peste parter din beton armat cu traverse metalice.

Restaurarea prevede refacerea modenaturii deteriorate, a cornișei originare, demolarea frontonului, reconstituirea balustradelor traforate din piatră și a turlei, deschiderea arcadelor de la parter, cît și refacerea pardoselilor originare din piatră (fig. 23).

GALERIILE ARCATE

Galeriile arcate sînt contemporane cu paraclisul și se desfășoară de-a lungul zidului, pe toată latura de est a incintei mari. Au fost construite pe parter și etaj cu scopul de a crea spații acoperite pentru circulația de la Casa Domnească la Paraclis și de la Stăreție la Paraclis. La parter, se desfășoară arcade în plin cintru (fig. 34), la etaj arcade treflate (fig. 35); ele reazemă atît la parter cît și la etaj pe stîlpi de cărămidă cu secțiune circulară realizați din cărămizi sfert de cerc. Spre Casa Domnească sînt 15 arcade, spre Stăreție 18. Cercetarea de arhitectură a relevat sistemul de acoperire originar al acestor galerii. Peste parter se desfășoară o boltă cilindrică continuă, cu penetrații în dreptul fiecărei arcade, cu excepția ultimelor trei arcade spre Casa Domnească, unde bolta se oprea făcînd loc unei scări ce ducea la etaj. Pe toată lungimea, zidul de incintă est, construit anterior, a fost spart pentru crearea lăcașurilor de încastrare a bolții cilindrice (fig. 34).

Am menționat deja că, spre nord, galeriile arcate făceau legătura cu foișorul Casei Domnești prin alte cinci deschideri. Peste etajul galeriilor arcate era așezat un planșeu din grinzi aparente de stejar, profilate, dintre care unele se mai păstrează și astăzi. Tot prin cercetare s-au descoperit ferestrele

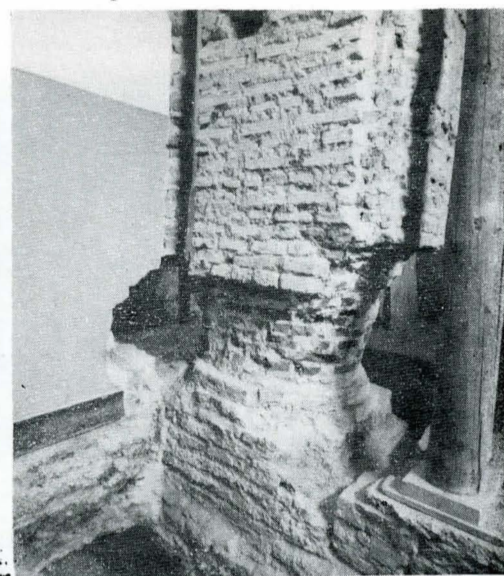
Fig. 9. Fundațiile și fragmente din elevația scării originare a Casei Domnești.



Fig. 10. Urma arcadei de NE de la parterul loggiei Casei Domnești (peretele N).



Fig. 11. Fragment de coloană octogonală de la parterul loggiei Casei Domnești, așezată pe o bază pătrată.



situate la etajul galeriilor arcate în zidul de incintă, corespunzătoare tot celei de a cincea deschideri.

S-au găsit fragmente de tencuieli executate din mortar de var cu cîlţi, cu porţiuni de decor pictat policrom, ce se încadra în elementele de arhitectură ale galeriilor.

Cele 15 arcade dintre Paraclis şi Casa Domnească au fost demolate aproape integral în secolul XX, cercetările arheologice scoţînd la lumină bazele tuturor coloanelor distruse. Tot în ultima perioadă, galeriile arcate au fost amenajate în spaţii pentru penitenciar, fiind închise în interiorul unor construcţii recente. Totodată, s-au adus prejudicii monumentului prin demolarea parapetelor dintre coloane la etaj, crearea de noi goluri pentru uşi şi ferestre în zidul de incintă est, prin executarea instalaţiilor moderne, a planşeelor de beton armat, cît şi prin realizarea unor lucrări de finisaje corespunzătoare funcţiei de penitenciar (fig. 36). Zidul de incintă ce limitează spre est galeriile arcate a fost subţiat în partea lui superioară şi inclus de asemenea aproape în întregime în cadrul noilor construcţii.

Restaurarea are ca scop readucerea galeriilor arcate la aspectul lor iniţial, prin completarea, consolidarea şi reconstituirea lor pe baza elementelor păstrate şi relevate în cursul cercetărilor. Se prevede degajarea lor, atît spre incintă, cît şi spre exterior de construcţiile parazitare recente. Prin restaurarea galeriilor arcate se obţine, pe întreaga latură de est a incintei mari, o colonadă cu arce suprapuse, la parter în plin cintru, la etaj trilobate, care dau o deosebită monumentalitate întregii incinte (fig. 21, 20, 23).

TURNUL CLOPOTNIŢĂ

De la Nicolae Mavrocordat datează şi turnul clopotniţei, situat în mijlocul laturii de vest a incintei mari, marcînd axa de compoziţie est-vest a ansamblului.

Prin cercetări s-a stabilit ca fiind din această primă perioadă parterul boltit, cu calotă sferică pe sub care se efectua accesul în ansamblu, şi etajul I ce cuprindea o încăpere boltită şi un foişor cu trei deschideri, spre vest. Accesul la etaj se efectua printr-o scară situată pe latura de nord a turnului, cu trepte din lemn masiv, azi dispărută. Se păstrează lăcaşurile de încastrare ale treptelor în zidurile laterale. Scara este acoperită cu o boltă cilindrică. În cursul cercetărilor s-au găsit fragmente importante din tencuiala originară de var cu cîlţi, pe faţadele exterioare, la nivelul parterului. S-au descoperit decoraţiile originare ale faţadelor ce constau, la parter, dintr-un brîu realizat din cărămizi speciale — jumătate de cerc — ce înconjură turnul pe trei laturi, est, vest şi sud; acest brîu se curbează pe faţada de est pentru a urmări arcul mîner de coş al intrării ce duce la scară. Colţurile la 90° ale acestui profil sînt rezolvate din cinci cărămizi dispuse în evantai, fiecare de un alt format, soluţie asemănătoare cu cea adoptată la profilatura Casei Domneşti. Etajul I al turnului clopotniţă a fost decorat cu modenatură complexă sub formă de firide, asemenea bisericii, realizată din cărămizi de format special; acest decor a fost relevat în cursul cercetărilor pe parament.

Actualul etaj II, ce constituie încăperea clopotelor, a fost ridicat în secolul al XIX-lea, cu o faţadă decorată în stil neoclasic. Acoperişul a fost construit în aceeaşi epocă.

Restaurarea propune păstrarea turnului clopotniţă cu structura lui actuală, marcînd cele două perioade de construcţie prin tencuieli diferite şi, totodată, refacerea modenaturii şi a profilaturii originare distruse, a tencuielilor şi a scării din lemn masiv (fig. **24**, **25**).

CUHNIILE

În prima etapă, aceea a lui Nicolae Mavrocordat, se ridică simetric, în colţurile de nord-vest şi sud-vest ale incintei mari, două cuhnii, pe plan pătrat. Ambele cuhnii sînt boltite cu trompe conice etajate pe trei nivele; ultimul nivel se racordează printr-o boltă octogonală cu turla centrală terminată printr-o calotă sferică. Pe etajul al treilea al trompelor conice se ridică patru coşuri de fum.

Cuhnia din sud-vest menţine pînă astăzi întreaga structură de bolţi, turla şi cele 4 coşuri (fig. 37). Bolta cuhniei din nord-vest a fost demolată după 1936, cercetările de parament punînd azi în evidenţă naşterile bolţilor dînd posibilitatea reconstituirii lor (fig. 38).

În amîndouă cuhniile, pe peretele de est spre porticul adiacent, se află două arce mari, cu parapet, în care se pare că erau amplasate ferestrele. În interior, pe zidul opus acestor arce, se aflau cîte două nişe (fig. 38).

Porticele cuhniilor se desfăşoară spre est pe trei travei cu arcade avînd două coloane libere şi două angajate; lateral au o singură arcadă cu două coloane angajate (fig. 39). Două din cele trei arcade estice au parapet. Fusul coloanelor este construit din cărămizi speciale în formă de sfert de cerc. Porticele sînt acoperite cu bolţi cilindrice cu penetraţii.

Aceste două portice, corespunzînd celor două cuhnii, au fost descoperite prin cercetările de arhitectură. La o dată apropiată construirii lor, se pare că tot în secolul XVIII, au fost zidite (fig. 39), creîndu-se astfel spaţii adiacente închise celor două cuhnii. Bolta iniţială a porticului de nord-vest a fost înlocuită cu o simplă boltă cilindrică în secolul al XIX-lea.

Ca decor de faţadă se remarcă brîul construit din cărămizi de format special, jumătate de cerc, ce înconjură faţada deasupra arcelor porticelor.

Cercetările au relevat că la începutul secolului al XIX-lea se măreşte, înspre est, spaţiul acoperit din apropierea cuhniilor. Aici se ridică o construcţie cu stîlpi la interior, aşezaţi pe baze pătrate de zidărie, care avea spre exterior trei arcade în plin cintru (fig. 40). Aceste adăugiri sînt figurate deja în planul Borroczin al Bucureştilor (planşa 100) întocmit între 1846—1852 (fig. 41). Ele au dispărut însă, fiind în mare parte demolate sau înzidite ulterior.

Concepţia planimetrică şi spaţială a cuhniilor de la Văcăreşti continuă tradiţia celor de la Hurez, Potlogi şi Mogoşoaia.

Se prevede restaurarea şi reconstituirea cuhniilor, a bolţilor, turlelor şi coşurilor cît şi a porticelor adiacente după elementele şi fragmentele originare păstrate. Astfel se vor obţine volume şi siluete caracteristice, marcate de cîte cinci verticale, care vor contribui la accentuarea compoziţiei monumentale a ansamblului (fig. 24, 25).

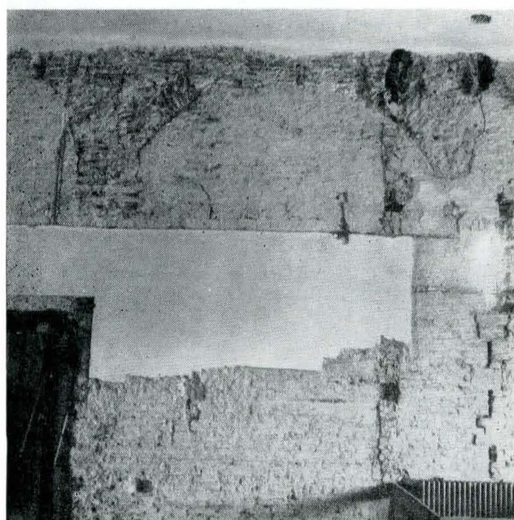
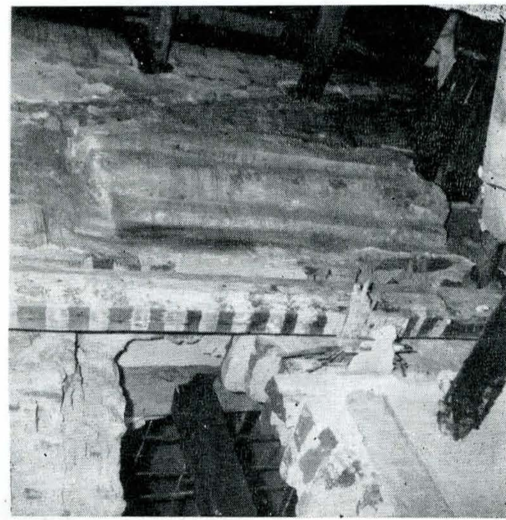

Fig. 15. Urmele bolţilor loggiei Casei Domneşti.


Fig. 16. Fragmente din fresca cornişei Casei Domneşti.


Fig. 17. Cornişă originară deasupra unei ferestre de pe faţada sud a Casei Domneşti.



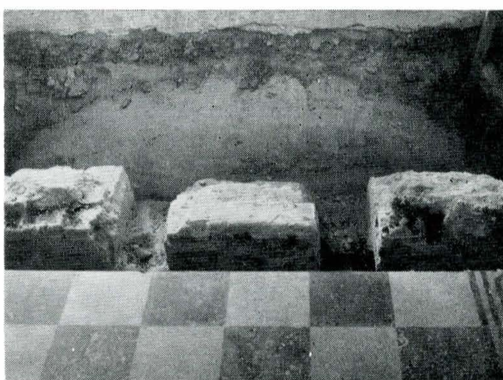




Fig. 12. Consola din vest de la etajul loggiei Casei Domnești, ascunsă în zidăria de sec. XIX.

Fig. 13. Lăcașurile de încastrare ale grinzilor planșeului de peste parterul loggiei, descoperite sub pardoseala actuală a etajului.

Fig. 14. Capitelul și fusul unei coloane de la loggia Casei Domnești, reutilizate în sec. XIX la noul foișor dinspre sud.

CHILIILE DE PE LATURA DE VEST A INCINTEI MARI

Tot în prima perioadă se ridică zidul de vest al incintei mari și, alipit acestuia pe toată lungimea, două corpuri de chilii numai parter dispuse simetric față de turnul clopotniță, cu portice spre interiorul incintei.

Cercetările au relevat dispoziția originală planimetrică și spațială, menționată în catagrafia din 1856 „*...de amîndouă laturile clopotniței în rînd urmează un șir de odăi în număr de opt: patru în continuare la dreapta, cu ochinar, un chelar și o cuhnie cu intrarea printr-o săliță; patru în continuare de-a stînga cu două sălițe, o plimbătoare și un cuptor cu odaie alături, pentru frămîntat, toate acestea boltite, pardosite cu scînduri de brad, cu ușile și ferestrele vopsite roșu, cu fiarele și geamurile lor și în tot lungul acestor șire de odăi ce formează latura de apus a curții, pe de o parte și de alta a clopotniței, o galerie cu stîlpi pe dinainte de zid, pe un fundament ridicat de la pămînt ca de două palme și pardosită cu scînduri de brad, iar învelitoare cu olane ...*".

S-au descoperit de asemenea, la chilii, ușile și ferestrele de factură brîncovenească, terminate în arc mîner de coș, cît și tencuielile originare din var și cîlți. Se remarcă dispoziția ferestrelor numai spre interiorul incintei, spre portic, în exteriorul zidului de incintă vest, nefiind practicată nici o deschidere.

În secolul al XIX-lea se efectuează intervenții importante pe latura de vest a incintei mari. Cercetările au relevat că în această perioadă, demolîndu-se porticele cu „stîlpi de zid" ridicate anterior, se construiește o galerie închisă cu ferestre mari, terminate cu arce în plin cintru, boltită „à vella". Totodată s-au ridicat etajele pe întreaga desfășurare a laturii de vest, s-au creat noi goluri pentru uși și ferestre; ambele fațade ale acestei laturi au fost îmbrăcate într-o decorație neoclasică ce consta din profilatură, ancadramente de ferestre, arce și pilastratură caracteristice epocii.

În secolul XX, penitenciarul a modificat dispoziția în plan la parter și etaj, deschizînd goluri noi pentru uși și ferestre, executînd instalații complexe și reparînd fațadele, a simplificat profilatura de secolul XIX. Cu toate acestea a fost menținută aproape intactă structura inițială planimetrică și spațială a corpurilor de chilii cît și adăugirile din secolul al XIX-lea.

În proiect se propune într-o primă variantă restaurarea corpurilor de chilii vest și aducerea lor pe cît se poate la aspectul originar, cu păstrarea parțială a intervențiilor din secolul al XIX-lea. O a doua variantă propune reconstituirea porticelor cu „stîlpi de zid" de la parterul chiliilor; această variantă va fi adoptată în cazul în care se vor găsi în timpul cercetărilor, ce se continuă în prezent, suficiente elemente originare pentru a permite reconstituirea fidelă a porticelor. Pentru degajarea siluetelor caracteristice ale cuhniilor din nord-vest se vor demola cîte două travei din etajele ce au fost construite în secolul al XIX-lea peste chiliile vest și care acoperă cuhniile (fig. 24, 25).

CHILIILE DE PE LATURA DE NORD A INCINTEI MARI

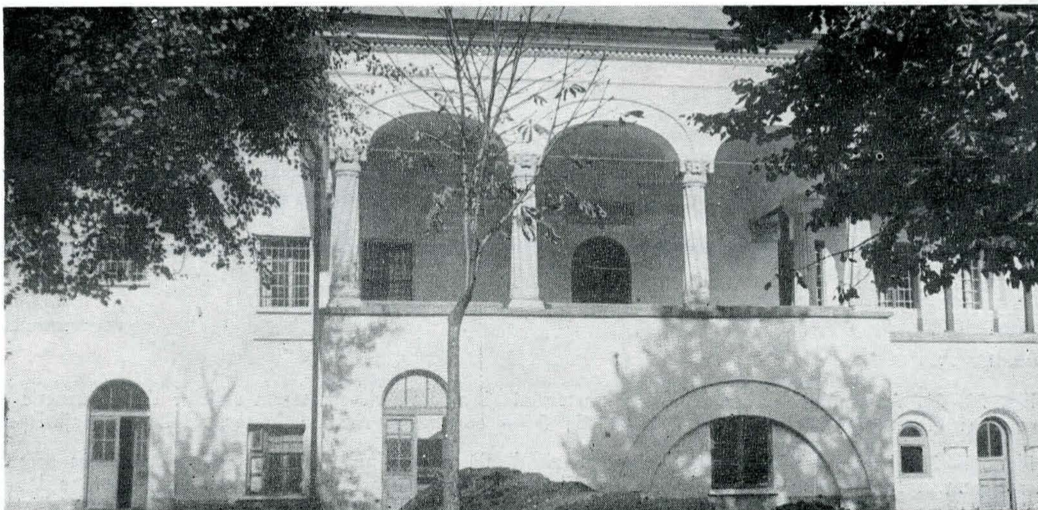
Sub domnia lui Nicolae Mavrocordat se ridică pe latura de nord a incintei mari de-a lungul zidului împrejmuitor încă un corp de chilii, pe parter, avînd în față spre incintă portice, ca și chiliile de vest. Aceste chilii lăsau un spațiu liber, neconstruit, spre Casa Domnească (fig. 42) și spre cuhnia din colțul de nord-vest.

Structura originară, în plan și elevație, determinată prin cercetările de arhitectură, este confirmată de catagrafia din 1856: „*... în partea de miazănoapte cinci odăi cu o săliță*

Fig. 18. Salonul cu ferestre în arc, ridicat în sec. XIX, în locul loggiei Casei Domnești.



Fig. 19. Vedere dinspre incintă a Casei Domnești, cu foișorul refăcut în sec. XIX.



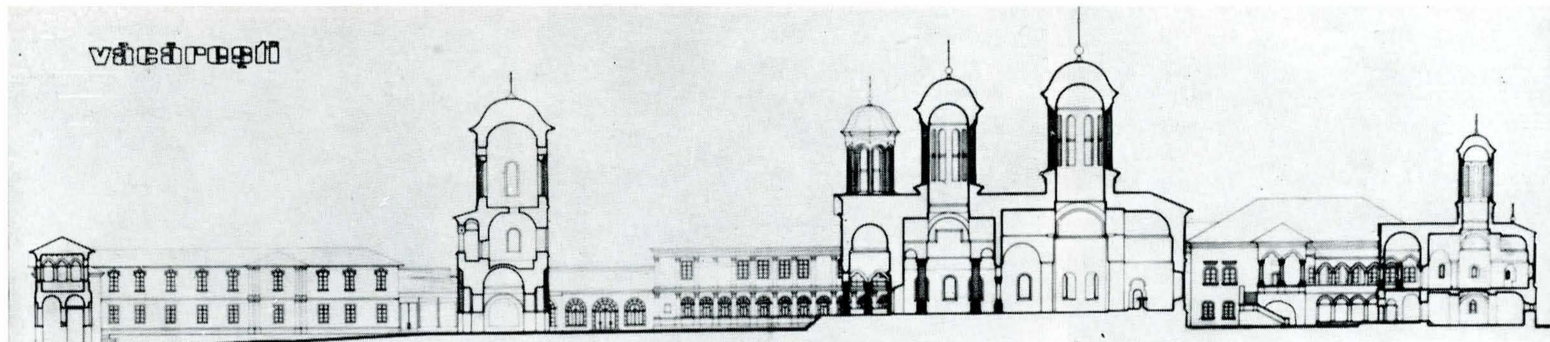
0 10 20 30 40 50 M.

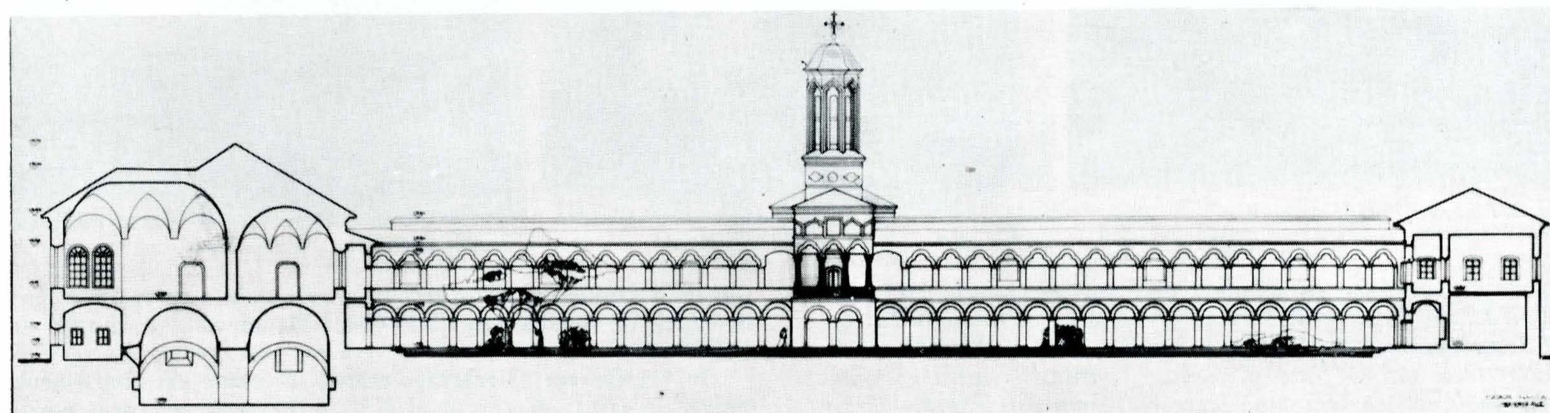
N

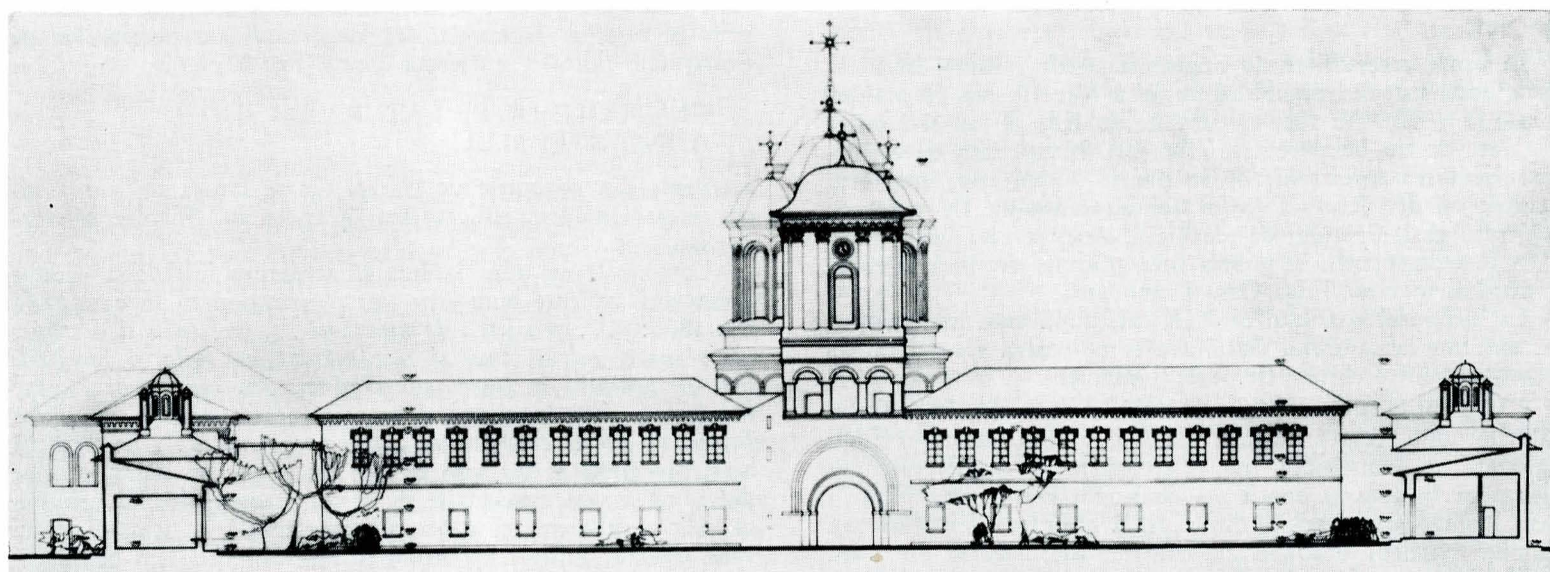
0 10 20 30 40 50 M.

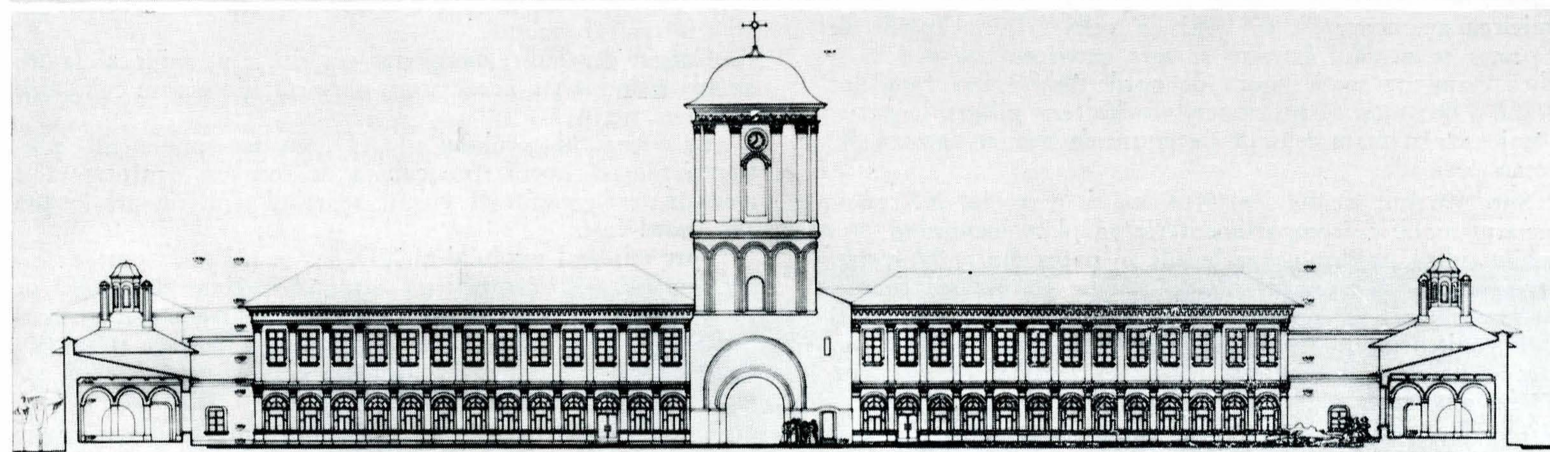
Fig. 20, 21. Ansamblul Văcărești: planul parterului și al etajului, cercetarea etajelor de construcție și proiectul de restaurare; 1 — construcțiile lui Nicolae și Constantin Mavrocordat 1716—1735; 2 — construcții ridicate în sec. XIX și amenajări propuse în proiect.

Fig. 22—26. Ansamblul Văcărești, secțiune longitudinală est-vest prin ambele incinte, cu vedere spre nord (22); soluțiile propuse prin proiectul de restaurare pentru: fațada spre incinta mare a laturii est, cu galeriile arcate (23); fațada exterioară a laturei vest a incintei mari (24); fațada interioară, spre incinta mare a laturei vest (25); fațada spre Calea Văcărești (26).


văcărești







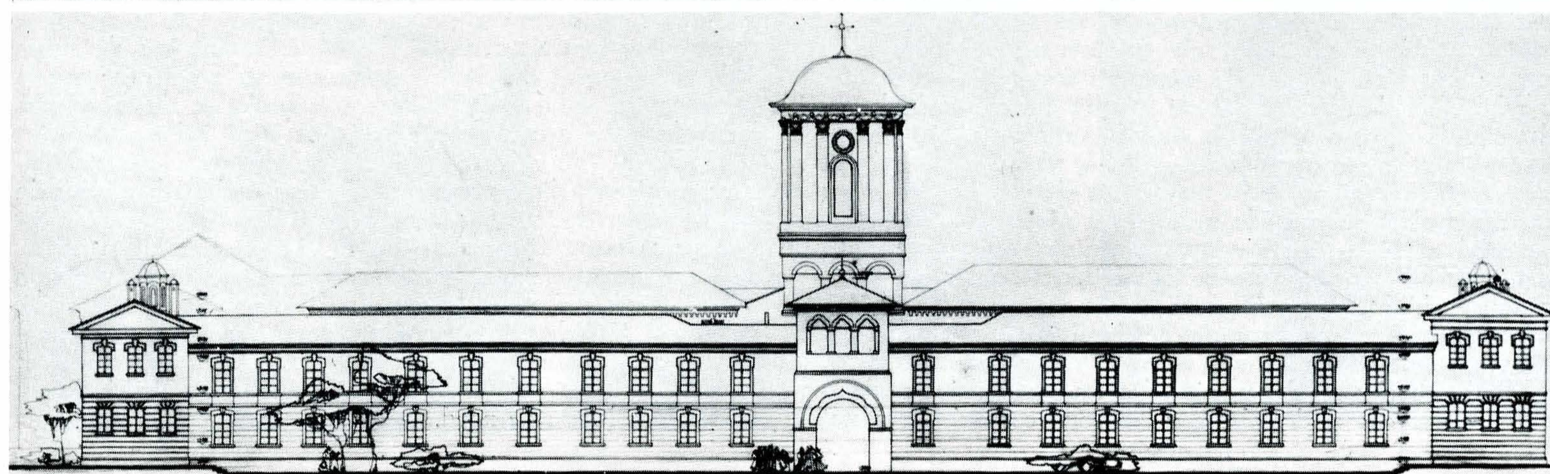
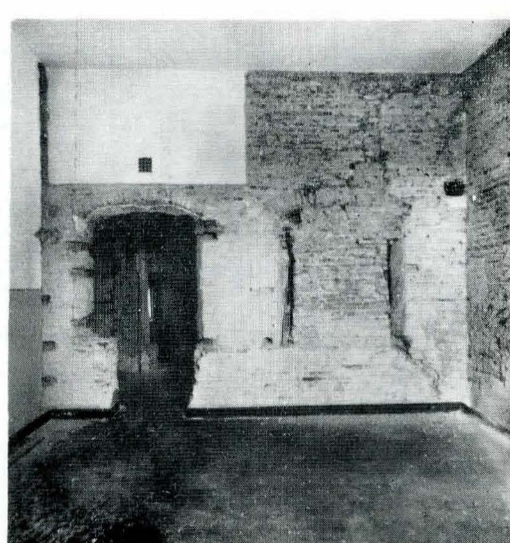



Fig. 27. Stăreția, fațada de nord.


Fig. 28. Porticul de la parterul stăreției, vedere din interior.


Fig. 29. Ferestre din salonul originar de la etajul stăreției.

boltite și pardosite cu scînduri de brad, cu galerie iarăși cu stîlpi de zid pe dinainte, avînd de o parte o magazie cu ușe în două canaturi și plimbătoare și de alta o cuhnie, cu ușile și ferestrele lor cu fiare și geamuri, pardosite iarăși cu scînduri de brad. De aci pînă în casele domnești rămîne iarăși zidul gol, prin care este intrarea în grădină printr-o portiță...".

În urma cercetărilor au apărut nașterile bolților în încăperile unde sistemul de boltire inițial a fost înlocuit cu planșee drepte (fig. 42). Au fost evidențiate golurile de uși și ferestre originare de tip brîncovenesc (fig. 42). Menționăm de asemenea orientarea ferestrelor de la parter numai spre interiorul incintei, ca de altfel în tot restul ansamblului. Pe pereți și bolți s-au găsit porțiuni de tencuială, din var cu cîlți.

A fost descoperită și poarta spre grădină, deschisă în zidul de nord al incintei, lîngă Casa Domnească.

La începutul secolului al XIX-lea, după cum am menționat anterior la capitolul cuhnii, se completează spațiul rămas neconstruit între chiliile de nord și cuhnie.

Către mijlocul secolului al XIX-lea se aduc modificări clădirilor din această parte a incintei, vechea structură fiind înglobată în construcții noi. Cercetările de arhitectură au relevat că în această epocă s-a continuat construirea pînă la Casa Domnească a aripii din nord a chiliilor. Totodată s-a demolat porticul originar cu coloane din zidărie din fața chiliilor de nord, fiind înlocuit cu o galerie închisă cu ferestre semicirculare, acoperită cu bolți „à vella". În încăperile de la parter se deschid ferestre și spre exteriorul incintei și se ridică etajul pe toată latura de nord. Arhitectura fațadelor adoptă o decorație cu profilaturi neoclasice și pilaștri la parter și etaj asemănătoare celei de pe latura de vest ce datează din aceeași perioadă.

Spre sfîrșitul secolului al XIX-lea și în secolul XX penitenciarul modifică compartimentarea în plan, menținînd însă vechile ziduri; se demolează bolțile în patru dintre încăperile corpurilor de chilii nord și se înlocuiesc cu planșee drepte, se execută instalații complexe și finisaje interioare corespunzătoare penitenciarului. Fațadele laturii de nord își pierd în mare parte decorul neoclasic în cursul reparațiilor efectuate în mod repetat.

În proiect se prevede restaurarea și reconstituirea integrală a corpului de chilii de pe latura de nord prin consolidarea zidăriilor, refacerea bolților demolate ale chiliilor pe baza urmelor existente menținute, cît și reconstruirea porticului dinspre incintă cu coloane de secțiune circulară realizate din cărămizi sfert de cerc, cu arcade în plin cintru, acoperit cu boltă cilindrică, cu penetrații în dreptul golurilor. Acest portic se va reconstitui întocmai celui originar demolat, avînd ca repere elementele păstrate în monument și relevate prin cercetare. Totodată se prevede menținerea adăugirilor efectuate în secolul al XIX-lea și anume: porțiunea construită între corpul de chilii nord și cuhnia de nord-vest, cît și cea ridicată între chilii și Casa Domnească. Se va păstra etajul de pe latura de nord cu excepția porțiunii dinspre cuhnia de nord-vest, unde se vor demola două travei, pentru a evidenția cuhnia cu silueta ei caracteristică, marcată de cele cinci coșuri. Se prevede și demolarea celor două corpuri decroșate din linia fațadei, ridicate recent în cele două capete ale laturii de nord, în vederea degajării Casei Domnești și a cuhniei de nord-vest.

În fațade vor fi relevate cele două etape din construcția laturii de nord: cea de secol XVIII, reprezentată prin porticul cu arcaturi și zidul de incintă și cea de secol XIX marcată prin decorul și dispoziția neoclasică aplicate porțiunilor de construcție ridicate în această epocă (fig. 22).

CLĂDIRILE DE PE LATURA DE SUD A INCINTEI MARI

Parte din corpurile de clădiri de pe latura de sud a incintei mari au fost ridicate tot în epoca lui Nicolae Mavrocordat.

Cercetările au adus la lumină structura inițială a acestor construcții ridicate numai pe parter, menționată în catagrafia din 1856: „*... în partea de miază-zi ... trei odăi și o trapezărie mare boltită cum și o cămăruță cu ușile și ferestrele lor, cu geamuri și fiare, cu scînduri, din care apoi rămîne zidul gol pînă la casele domnești* [adică stăreția n. n.] *ce formează colțul cuadratului între est și sud...*". Se pare că aceste încăperi aveau spre incintă un portic asemănător celor din nord și vest, cercetările ce se vor efectua ulterior, urmînd să releve existența și concepția structurală a acestuia. S-au găsit golurile inițiale ale ușilor și ferestrelor de tip brîncovenesc; este de remarcat din nou aceeași orientare a ferestrelor spre interiorul incintei.

Corpul de clădiri menționat era situat pe mijlocul laturii de sud lăsînd spații neconstruite spre stăreție și spre cuhnia de sud-vest (fig. 41).

La începutul secolului al XIX-lea se completează porțiunea rămasă liberă spre cuhnia de sud-vest conform celor menționate la capitolul cuhnii repetînd simetric arhitectura din nord-vest.

Spre mijlocul secolului al XIX-lea se ridică în partea dinspre incintă, corespunzătoare corpului originar de clădiri de pe latura sud, o galerie închisă cu ferestre semicirculare, acoperită cu plafon cu grinzi de lemn, avînd fațadele tratate cu decor neoclasic asemănător celor din nord și vest. Această galerie se pare că a înlocuit porticul inițial.

În secolul XX sînt intervenții importante în această parte a ansamblului. Se demolează construcțiile din secolul al XIX-lea din apropierea cuhniei de sud-vest și în locul lor se construiește centrala termică a penitenciarului. Tot pe latura sud, între corpul de clădiri al trapezei ce a fost ridicată la începutul secolului al XVIII-lea și stăreție, se ridică o mare hală din beton armat pentru bucătărie și un spital.

Proiectul preconizează punerea în valoare a părții originare constituită din marea trapeză și încăperile adiacente, prin restaurarea și reconstituirea tuturor elementelor deja descoperite sau a celor care vor apare în cursul cercetărilor ce urmează a se mai efectua. Se reconstituie de asemenea porțiunea adiacentă zidului de sud al incintei ridicată la începutul secolului al XIX-lea în prelungirea porticului originar al cuhniei de sud-vest, compusă din trei arcade mari în fațadă, ce închid o sală cu stîlpi la interior, asemănătoare celei situată simetric pe latura de nord.



Fig. 30. Vedere din interior a porticului din nordul stăreţiei inclus în construcţii ulterioare.



Fig. 31. Arcade ale porticului din vestul stăreţiei. închise în construcţii recente.

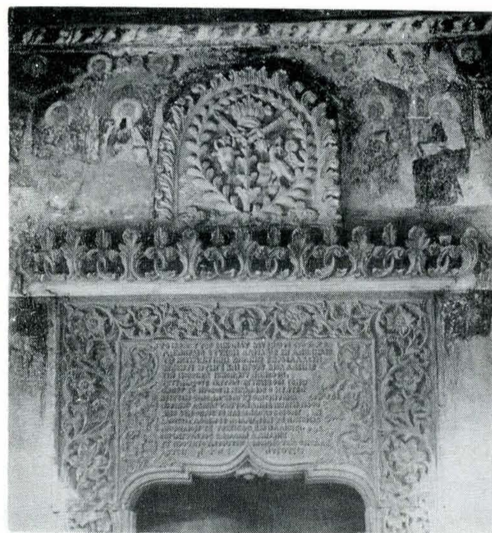


Fig. 32. Partea superioară a ancadramentului uşii de intrare în paraclis.

În spaţiul ocupat de bucătăria şi spitalul penitenciarului se prevede continuarea regimului de construcţie de pe latura de sud a incintei descris mai sus, ridicînd o clădire numai cu parter, cu faţada în continuarea celei vechi. Pentru elevaţie s-au studiat mai multe variante, ce preiau ideea generală de compoziţie a faţadelor din incinta mare, căutîndu-se realizarea unei concordanţe între faţadele nou propuse şi cele originare restaurate şi reconstituite.

INCINTA MICĂ

Incinta mică, de formă dreptunghiulară este alipită laturii de vest a incintei mari în epoca lui Constantin Mavrocordat. În compoziţia spaţială şi planimetrică se urmăreşte marcarea în continuare a axei est-vest prin situarea unui turn cu foişor în ax, pe latura de vest, pe sub care se efectua intrarea spre interiorul ansamblului. Cea de-a doua incintă avea caracter gospodăresc, fiind astfel descrisă în catagrafia din 1845 „... *curtea de afară de jur împrejur cu zid învelit cu olane, vechiu, despre miazănoapte cu şopron învelit cu olane, cu zece picioare de zid stricaţi, alături o vărzărie; asemenea despre apusu o poartă în două canaturi, cu foişor deasupra cu trei zeci şi două trepte de lemn, cu doisprezece stîlpi de zid învelite cu olane, alături josu o odaie pentru portar cu galerie cu patru stîlpi de lemn, o fereastră şi o uşă. Despre miazăzi un grajd cu o fînărie alături şi o odaie pentru vizitiu, învelite cu olane ... în care curte se află şi un puţ cu lanţu de fier ....*"

În această incintă cercetările sînt în curs de desfăşurare. Pînă în prezent s-a constatat că se păstrează integral zidurile exterioare de nord, vest şi sud, precum şi turnul cu foişor, ridicate în epoca lui Constantin Mavrocordat.

Despre restul construcţiilor menţionate în catagrafia din 1845, cercetarea ne va spune în viitor dacă se mai menţin sau nu, deocamdată ele nefiind identificate.

TURNUL CU FOIŞOR

Turnul cu foişor îşi menţine structura originară atît la parter cît şi la etaj, unde are un foişor cu cîte trei arce treflate pe fiecare latură rezemate pe coloane de secţiune circulară, realizate din cărămizi sfert de cerc, cele patru colţuri fiind marcate de pile de zidărie cu coloane angajate (fig. 43).

Cercetările au relevat decorul faţadelor cu modenatură realizată din cărămizi de format special, jumătate de cerc, cît şi tencuielile iniţiale executate din mortar de var cu cîlţi.

Turnul cu foişor a fost inclus în construcţiile ridicate în secolele XIX şi XX, pe trei părţi: nord, vest şi sud; totodată s-a demolat scara originară de acces la etaj, şi s-a închis foişorul prin înzidirea arcadelor şi montarea unor ferestre.

În aceeaşi perioadă, adică a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi în secolul XX, s-au construit de-a lungul zidurilor de incintă pe laturile nord, vest, sud, corpuri de clădiri cu parter şi etaj, adaptate la necesităţile penitenciarului. Faţadele au fost tratate cu profilaturi şi ancadramente neoclasice realizate din tencuială.

Proiectul de restaurare prevede punerea în valoare a turnului cu foişor prin redeschiderea arcadelor etajului, demolarea construcţiei recente, alipită faţadei de vest, refacerea modenaturii şi a tencuielilor originare (fig. 26).

CLĂDIRILE DE PE LATURILE NORD, VEST ŞI SUD ALE INCINTEI MICI

În corpurile de clădiri din nord, vest şi sud se va modifica compartimentarea interioară în funcţie de noua utili-



Fig. 33. Faţada paraclisului.



Fig. 34. Arcade în plin cintru la parterul galeriilor arcate; lăcaşul de încastrare, pe zidul de incintă, a bolţii cilindrice dărîmate.



Fig. 35. Arcade treflate de la etajul galeriilor arcate.

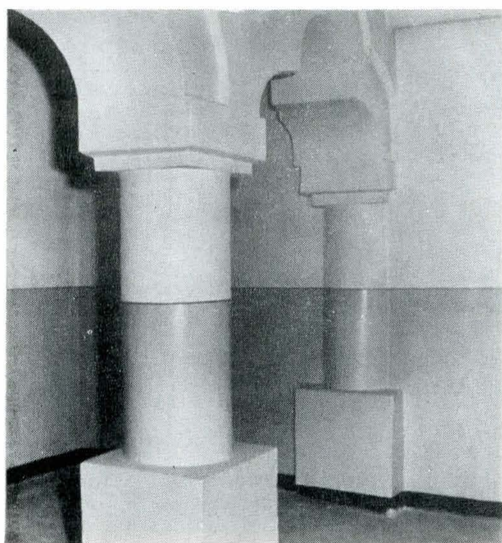


Fig. 36. Etajul galeriilor arcate înaintea începerii lucrărilor de restaurare.



Fig. 37. Cuhnia de sud-vest, văzută din exterior.



Fg. 38. Urma naşterii trompelor conice de colţ ale bolţilor cuhniei de nord-vest.

zare propusă prin tema pe care o vom detalia mai jos; faţadele vor păstra decorul neoclasic existent, cu unele ameliorări de detaliu în profilatură şi dispoziţia elementelor arhitecturale.

Se vor demola cîte două travei din etajul de pe laturile de nord şi sud ale incintei mici, pentru evidenţierea siluetelor celor două cuhnii, de nord-vest şi sud-vest.

BISERICA

Centrul de greutate al compoziţiei întregului ansamblu este biserica, situată în mijlocul incintei mari pe axa est-vest. Este ridicată sub Nicolae Mavrocordat între 1716—1722 şi domină prin dimensiuni, siluetă şi monumentalitate toate celelalte construcţii ce compun ansamblul Văcăreşti (fig. 44).

Ca planimetrie şi dispoziţii generale, ea se înscrie în seria formată din Biserica Episcopală de la Curtea de Argeş, Mitropolia din Bucureşti şi biserica mănăstirii Hurez.

Pridvorul pe plan dreptunghiular cu 5 deschideri în faţada de vest şi cîte două laterale, spre nord şi sud are arcade treflate ce includ un mic prag de trecere spre arcul central. Ele reazemă pe zece coloane de piatră cu capiteluri, fusuri, baze şi piedestale bogat tratate cu motive florale. Parapetele din piatră traforată ce închideau pridvorul sînt astăzi complet dispărute, lăcaşurile de prindere în pardoseală şi în piedestalele coloanelor fiind relevate în urma cercetărilor. În locul lor au fost montate balustrade din fier forjat, menţionate deja în catagrafia din 1856. S-ar putea ca unele fragmente să fie găsite în cursul cercetărilor viitoare chiar în cadrul ansamblului Văcăreşti. Peste pridvor se ridică două turle octogonale pe baze pătrate, decorate cu o modenatură bogată (fig. 44).

Pridvorul, ca şi întreaga biserică, este înălţat faţă de nivelul terenului incintei, pe un soclu, accesul efectuîndu-se prin scări, care au fost transformate în repetate rînduri.

În catagrafia din 1845 sînt pomenite *„două scări de piatră tot fărîmată ...“*, probabil scările originare. În catagrafia din 1856 apar menţionate *„... trei intrări pe trepte de piatră ...“* Astăzi, pridvorul are o singură intrare în axul est-vest, cu o scară cu trepte de piatră (fig. 44). Cercetările ulterioare vor lămuri accesul originar în pridvor. Soclul pridvorului este subliniat printr-un profil de piatră cu frunze de acant.

Intrarea în biserică este marcată printr-un portal cu ancadrament din piatră, decorat deosebit de amplu. *„Uşile din lemn sadea cu două canaturi cu broască şi cheia ei ...“*, descrise în catagrafia din 1845 sînt probabil cele originare. *„Uşa bisericii cea mare în două canaturi de stejar îmbrăcată în fier şi văpsită cu broască şi cheia ei“* (catagrafia din 1856) este cea pe care o are biserica astăzi şi care a înlocuit vechile uşi.

Pronaosul, pe plan dreptunghiular supralărgit faţă de naos, este acoperit cu bolţi cilindrice descărcate prin intermediul arcelor sprijinite, ca şi în naos, pe console de piatră, decorate cu motive vegetale. În centru se situează patru coloane masive din piatră, ridicate pe piedestale înalte, peste care, prin intermediul arcelor şi pandantivelor se ridică o turlă decagonală pe o bază pătrată; turla aceasta are o înălţime de peste 30 m de la nivelul terenului. Ornamentaţia cu motive florale deosebit de bogat tratate, ce îmbracă în întregime aceste patru coloane monumentale, cît şi fusul lor monolit de peste 7 m înălţime (fig. 44), reprezintă o creaţie cu totul particulară în evoluţia artei româneşti, demonstrînd o dată în plus priceperea deosebită a meşterilor ce au lucrat la ansamblul Văcăreşti.

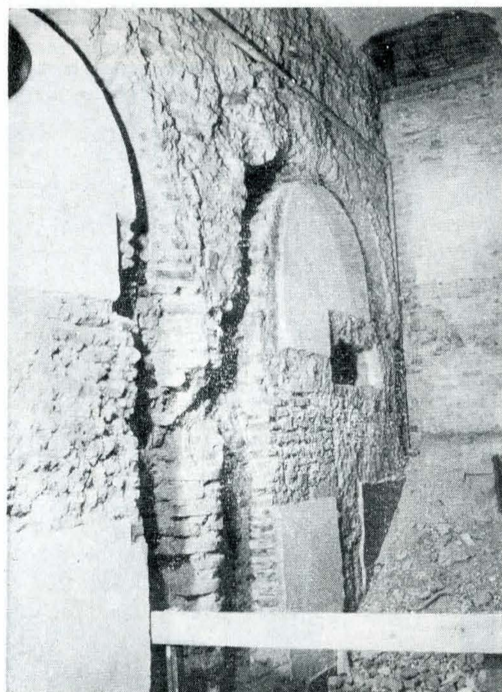


Fig. 39. Porticul cuhniei de nord-vest cu arcadele înzidite ulterior.



Fig. 40. Arcadele ridicate în sec. XIX în continuarea porticului cuhniei de nord-vest (dreapta).

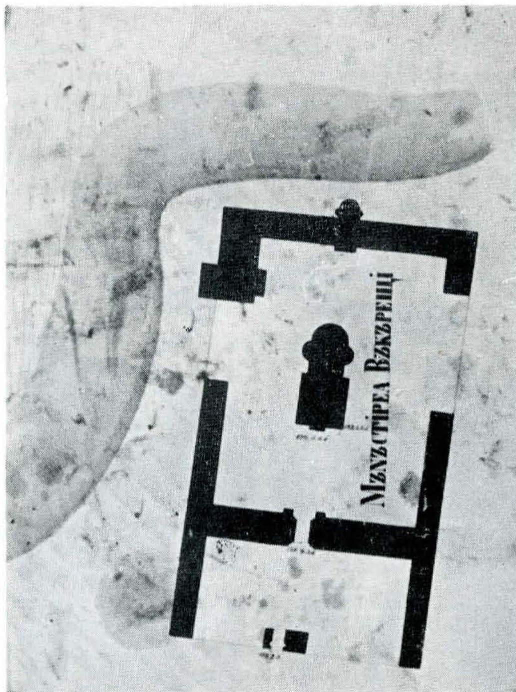


Fig. 41. Ansamblul Văcăreşti în planul Borroczin al Bucureştilor (1846—1852).

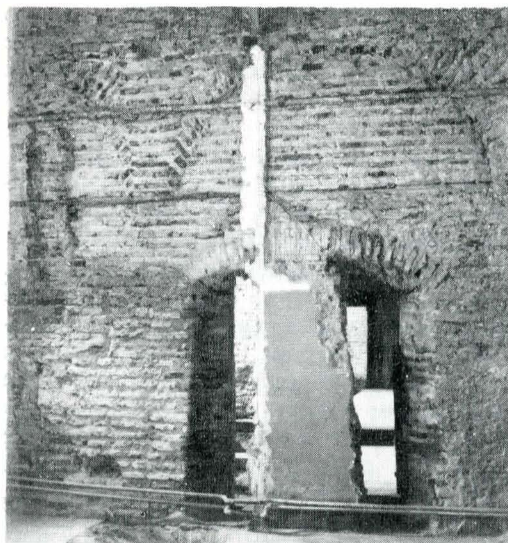


Fig. 42. Urmele naşterii bolţilor şi uşa originară, la una din chiliile de pe latura nord a incintei mari.



Fig. 43. Turnul cu foişor din incinta mică, vedere exterioară de la încep. sec. XX.



Fig. 44. Biserica, vedere a faţadei de vest.

Trecerea spre naos se face prin trei arcade rezemate pe coloane de piatră amplu tratate (fig. 45).

Naosul, cu două abside laterale, pentagonale în exterior şi acoperite cu semicalote sferice, este legat de pronaos printr-o boltă cilindrică. Peste naos se ridica turla pantocratorului, pe bază pătrată. Această turlă s-a dărîmat la cutremurul din 1802 şi a fost înlocuită cu o turlă din lemn menţionată deja în catagrafia din 1845.

În partea de nord a naosului se află amvonul, ridicat pe o singură consolă din piatră monolită foarte frumos ornamentată.

Altarul este terminat printr-o absidă spre exterior cu şapte laturi, are proscomidie şi diaconicon. Cercetările au demonstrat că în secolul al XIX-lea a fost demontată fereastra diaconiconului şi obturată în partea superioară cu zidărie. S-a creat în locul ei o uşă terminată cu arc în plin cintru, cu ancadrament de piatră subliniat de un profil şi o scară cu trepte din piatră (fig. 46).

Catagrafia de la 1845 ne spune că biserica este „... *pardosită cu lespezi de piatră...*". Aceasta este pardoseala originară care a fost înlocuită cu „... *pardoseală de marmură albă...*", cum este notat în catagrafia din 1856, marmură care se păstrează şi astăzi (fig. 45).

Faţadele bisericii sînt tratate în două registre suprapuse, dintre care cel superior terminat cu arcaturi în plin cintru, ambele subliniate de o modenatură amplă, decroşată faţă de planul general al paramentului, realizată din cărămizi cu profilul în acoladă, apropiat de jumătate de cerc. Soclul este marcat prin două şiruri de cărămizi profilate în sfert de cerc.

Brîul median din piatră ce separă cele două registre ale faţadei este puternic decroşat faţă de planul vertical şi amplu tratat cu motive ornamentale florale şi geometrice dispuse oblic sub forma frînghiei răsucite (fig. 44).

Deasupra brîului, în registrul superior al faţadei sînt amplasate, corespunzător axelor principale şi secundare ale bisericii, plăci de piatră traforate avînd ample motive ornamentale. Traforul din estul absidei altarului a dispărut, fiind înlocuit ulterior cu zidărie de cărămidă.

Cornişa originară a bisericii, formată din cărămizi speciale, este azi dispărută. Cercetările au determinat că a fost compusă dintr-un profil jumătate de cerc, apoi o porţiune dreaptă în planul faţadei — friza formată din trei rînduri de cărămizi aşezate orizontal, peste care se ridicau alte două profile curbe.

Toate ferestrele au ancadramente din piatră sculptată cu motive vegetale. Prin cercetări s-a stabilit că singura fereastră care şi-a păstrat aspectul originar este cea de la proscomidie care este compusă din doi montanţi verticali, un glaf şi un lintou profilat, toate aceste elemente fiind îmbrăcate într-o bogată decoraţie sculptată. Celelalte treisprezece ferestre ale bisericii au fost tranformate, ulterior (nu se cunoaşte încă data exactă), prin supraînălţare cu un arc de piatră aşezat pe două rozete tot din piatră, şi lărgite, prin

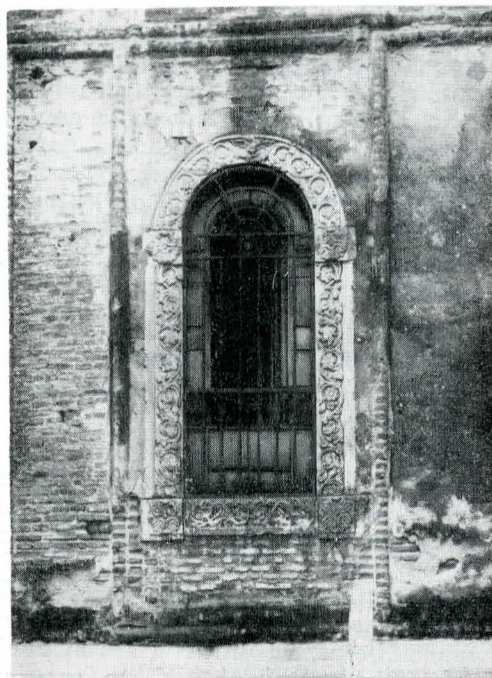
Fig. 45. Vedere din interiorul bisericii.



Fig. 46. Uşa din sec. XIX a diaconiconului, deasupra căreia se vede fereastra originară obturată în zidărie.



Fig. 47. Fereastra bisericii de pe faţada laterală nord.



deplasarea laterală a vechilor montanţi verticali, sub care s-a aşezat cîte o rozetă asemănătoare celor de la naşterea arcului. Glaful s-a menţinut pe locul iniţial. (fig. 47). Cercetările au arătat că prin lărgirea ferestrelor, obţinută prin deplasarea laterală a montanţilor verticali, au fost distruse cîte două din profilele de cărămidă ce decorau registrul inferior al faţadei. Aceste două profile, din stînga şi dreapta fiecărei ferestre, au fost în continuare demolate în partea lor superioară şi inferioară, urmele acestora fiind evidente pe parament. Totodată, arcul de piatră ce a înlocuit fostele lintouri profilate din partea superioară, întrerupe buiandrugul construit deasupra ferestrelor originare, din cărămizi pe cant (fig. 47).

În decorul vegetal al ancadramentelor ferestrelor compus din vrejuri în formă de meandre cu flori şi frunze, se remarcă diferenţa în concepţia şi executarea aceluiaşi motiv ornamental, diferenţe corespunzătoare etapelor succesive de realizare. Glaful şi cei doi montanţi verticali ai ancadramentului, ce datează din prima epocă (1716—1722), sînt decoraţi cu vrejuri, ce formează o sinusoidă. Fiecare buclă a sinusoidei are cîte o floare ce este închisă într-un spaţiu limitat pe o parte de vrej, pe partea opusă de frunze polilobate ce se întorc atingînd vrejul sau, de cele mai multe ori, intersectîndu-l. Spaţiul bine determinat în care se dezvoltă floarea este apropiat, ca formă, de un cerc. Se remarcă deosebita amploare compoziţională a florilor şi frunzelor, cît şi nervuraţiile ce amplifică şi dau relief întregii decoraţii (fig. 47).

Faptul care demonstrează încă o dată că montanţii şi glaful sînt contemporane, este continuitatea compoziţiei — a vrejului şi frunzelor — de pe glaful orizontal pe cei doi montanţi verticali. Această continuitate a fost întreruptă prin deplasarea laterală a montanţilor, în perioada transformării ferestrelor.

Arcul ce încadrează ferestrele în partea superioară datează din a doua etapă a construcţiei. Motivul care îl decorează este compus tot din vrejuri cu flori şi frunze, fiind însă mult simplificat. Intervalele în care se situează florile sînt limitate de frunze şi sinusoidele vrejurilor. Frunzele, tratate mult mai redus, urmăresc fidel extremităţile ancadramentului arcuit, creînd spaţii alungite pentru flori. Vrejurile au secţiunea în curbă simplă, fără nervuraţii. Aceeaşi simplificare se observă şi în compoziţia de detaliu a florilor şi frunzelor de pe aceste arce. Contemporane cu arcele sînt şi cele patru rozete aşezate deasupra şi dedesubtul montanţilor originari. Aceste elemente demonstrează că aici au lucrat meşteri mai puţin pricepuţi şi într-o perioadă de decadenţă în privinţa prelucrării pietrei (fig. 47).

În a doua jumătate a secolului XIX şi în secolul XX, biserica a fost tencuită şi reparată. Cornişa orignară a fost distrusă şi înlocuită cu profilatură din tencuială de factură neoclasică (fig. 46, 48); în faţada de vest s-a ridicat un froton la care s-a renunţat în ultimele decenii ale secolului XX, celor trei turle de pe pridvor şi pronaos li s-au transformat modenaturile şi forma învelitorilor. Tot în această perioadă s-au schimbat învelitorile, s-au efectuat consolidări ale bisericii cu tiranţi metalici şi s-a demolat turla de lemn de peste naos, înlocuind-o cu un acoperiş în patru pante ridicat peste baza iniţială.

În proiectul de restaurare se prevede readucerea bisericii la aspectul originar, cu excepţia ferestrelor, ce vor fi menţinute în forma lor actuală. Se vor reconstitui scările de acces, traforurile balustradelor, elementele decorative sculptate deteriorate, profilele compuse ale soclului şi cornişei, modenatura faţadelor, turla pantocratorului. Se vor reface tencuielile, pardoselile originare din piatră, învelitorile, uşa de acces în biserică şi tîmplăria ferestrelor (fig. 20, 21, 24).

CONSTRUCŢII RECENTE ÎN EXTERIORUL ANSAMBLULUI

La începutul secolului XX, penitenciarul a înconjurat ansamblul Văcăreşti cu un al doilea zid de incintă cu turele de pază, ridicînd şi un corp de gardă situat în faţa turnului cu foişor. În proiect se preconizează eliminarea adaosurilor de pe latura de vest pentru aducerea în frontul străzii a faţadei monumentului. În nord, est şi vest se prevede, de asemenea, demolarea zidului şi a turelelor pînă la cca 1 m deasupra terenului, partea păstrată din zid constituind o împrejmuire pentru protecţia ansamblului.

În cursul secolului XX, în exteriorul incintei au fost ridicate, tot de penitenciar, mai multe construcţii modeste cu caracter gospodăresc ce vor fi demolate în cea mai mare parte. Cele care se păstrează se vor repara şi utiliza ca anexe ale ansamblului.

*

Prin restaurarea ansamblului Văcăreşti s-a căutat păstrarea şi punerea în valoare a imaginii iniţiale a monumentului din epoca lui Nicolae şi Constantin Mavrocordat, urmărind totodată păstrarea adăugirilor ulterioare ce sînt în concordanţă cu compoziţia originară generală, planimetrică şi spaţială.

Ca restaurarea să păstreze şi să evidenţieze cele mai reprezentative etape de construcţie ale monumentului, s-a cerut o cercetare pînă în cele mai mici detalii şi un studiu foarte amănunţit din punct de vedere arhitectural şi istoric, cît şi o foarte adîncită cunoaştere a monumentului însuşi în evoluţia lui, de la începuturi pînă în zilele noastre. Această cercetare s-a referit la principii de compoziţie, planimetrie, forme şi rezolvări spaţiale, elemente decorative, sculptate şi de finisaje, modenatură, fiind completată de cercetări arheologice şi de istoria artei.

Ansamblul Văcăreşti, în urma restaurării, va fi unul dintre rarele exemple păstrate ce va avea reunite la un loc, în cadrul aceluiaşi mare monument, elemente originare ce se compun într-o amplă compoziţie arhitecturală, fiind de cea mai mare valoare istorică şi artistică: o monumentală Casă Domnească cu anfilade de încăperi diferit boltite, foişoare ce vor avea aspectul originar, ample desfăşurări de arcaturi împrejurul incintei mari, Casa stareţiei, chilii cu portice, cuhnii cu boltiri specifice, turnuri, o biserică monumentală, un paraclis bogat tratat, toate acestea grupate în cadrul a două incinte concepute şi realizate după principii clasice de dispoziţie şi echilibru. În plus, o întreagă serie de elemente sculpturale şi de decor vin să îmbogăţească ansamblul monumental.

Monumentul a fost realizat într-o perioadă în care cultura românească lua o mare amploare, de la început fiind folosit în scopuri culturale; în cadrul ansamblului s-a organizat o mare bibliotecă de către Nicolae Mavrocordat şi tot aici, la începutul secolului al XVIII-lea a funcţionat o şcoală.

Prin tema de utilizare a monumentului, ca urmare a restaurării lui, s-a căutat continuarea acestei funcţii cu caracter cultural prin amenajarea în cadrul incintei mari a unui muzeu. Totodată, în incinta mică, se vor crea laboratorul de restaurare şi conservare a obiectelor de artă, cît şi ateliere pentru reprodus — în măsura posibilului — obiecte expuse în muzeu. În plus, întregul ansamblu restaurat, va constitui el însuşi un muzeu de arhitectură şi artă tradiţională.

Muzeul se va desfăşura în corpurile de clădiri ale incintei mari cuprinzînd Casa Domnească, chiliile nord, chiliile vest, turnul-clopotniţă, trapeza cu anexele de pe latura de sud, cuhniile, Stăreţia, paraclisul şi biserica, precum şi galeriile arcate din est ce vor deveni lapidariu. Intrarea în muzeu se va efectua pe latura de nord, spaţiul de primire — hollul cu anexele — fiind instalate în sălile cu coloane din apropierea cuhniei de nord-vest. S-a urmărit ideea vizitării în circuit, continuu, cu posibilitatea separării unor clădiri sau grupuri de încăperi pentru expoziţii tematice. Rezolvarea funcţiei de muzeu — şi implicit a circulaţiilor — a ţinut seama în principal de faptul că ansamblul Văcăreşti, în urma restaurării, devine un monument de o deosebită valoare. Muzeul a fost astfel adaptat monumentului care şi-a păstrat tot timpul rolul primordial în procesul de proiectare.

Prin restaurarea şi punerea în valoare a ansamblului Văcăreşti, Capitala ţării va dobîndi un monument de prim ordin cu o poziţie dominantă din punct de vedere urbanistic şi o siluetă cu totul specială marcată prin cele 19 fleşe ale turlelor şi turnurilor.

Valoarea monumentului este cu totul aparte pentru zilele noastre, fiind unul dintre cele mai mari ansambluri de acest gen păstrat integral pînă astăzi în ţară. Văcăreştii vor constitui unul din cele mai importante monumente din Capitală, deoarece în a doua jumătate a secolului XIX şi în secolul XX, Bucureştiul s-a dezvoltat vertiginos în dauna vechilor edificii şi ansambluri monumentale. Arhitectul G. M. Cantacuzino definind sintetic valoarea monumentului spune: „... *Văcăreşti este testamentul artei tradiţionale* ...". Acest vestigiu de arhitectură, istorie şi artă este un simbol al tradiţiilor noastre culturale peste veacuri.

LEGENDA „EROULUI DE FRONTIERĂ" ÎN PICTURA MEDIEVALĂ DIN TRANSILVANIA

VASILE DRĂGUȚ

De curînd într-un amplu articol, eminenta medievistă pragheză Vlasta Dvořáková a repus în discuție una dintre cele mai reprezentative probleme ale picturii murale din Slovacia și din Transilvania: ilustrarea legendei regelui Ladislau cel Sfînt, geneza și semnificația iconografică a acestei legende în cadrul istoric al vechiului regat al Ungariei și al teritoriilor subordonate: Slovacia, Transilvania și Slovenia[1].

Semnalată încă din secolul trecut, problema supusă discuției a acumulat între timp o bibliografie destul de bogată, evantaiul opiniilor fiind, după cum se va vedea, deosebit de variat. Recenta descoperire — la Velká Lomnica, în Slovacia — a unui nou și valoros ansamblu mural, avînd ca temă legenda lui Ladislau, i-a ocazionat Vlastei Dvořáková formularea unor interpretări originale care obligă, în final, la o atentă revedere a întregului material al problemei, cu valorificarea unor elemente de ordin istoric și documentar de care nu s-a ținut niciodată seama pînă în prezent. Este tocmai ceea ce ne propunem în articolul de față.

*

* *

Obiectul de studiu este, cel puțin în aparență, ușor de definit[2]: în secolele XIII—XVI, în mai multe biserici din Ungaria, Transilvania și din Slovacia, au fost executate picturi avînd ca temă legenda regelui Ladislau cel Sfînt. În varianta iconografică cea mai frecventă, legenda cuprinde următoarele episoade: *binecuvîntat de episcopul din Oradea, Ladislau pleacă la luptă împotriva cumanilor, bătălia cu cumanii la Kerles, urmărirea unui cuman care a răpit o fată, lupta corp la corp dintre Ladislau și cuman, cumanul este înfrînt cu ajutorul fetei care îl decapitează.*

Primul cercetător care a acordat o atenție specială legendei lui Ladislau a fost Huszka Jozsef, autorul unui articol consacrat monumentelor din zona secuiască[3]. Preocupat cu precădere de descrierea ansamblurilor[4], Huszka explică frecvența reprezentării legendei în discuție prin calitatea de „patron al Transilvaniei" pe care Ladislau ar fi avut-o[5].

Mai tîrziu, Horváth C. a încercat să găsească originea literară a legendei și, într-un studiu publicat în 1928, ajunge la concluzia că ea trebuie căutată în lumea bizantină, răspîndirea ei în vechea Ungarie datorîndu-se călugărilor și credincioșilor ortodocși[6].

Pentru Aurelian Vajkai, popularitatea lui Ladislau cel Sfînt și frecventa sa reprezentare în pictura murală medievală din Transilvania și din Slovacia s-ar fi datorat calităților sale de protector al sănătății, cu deosebire împotriva ciumei și a leprei[7].

Într-o amplă lucrare cu caracter monografic, Gerevich Tibor apreciază că Ladislau a fost un erou ideal al poporului maghiar, expresie a credinței și vitejiei, prezența sa în pictura murală din secolul al XIV-lea explicîndu-se și prin faptul că în acea vreme cumanii, împotriva cărora el luptase, continuau să constituie o problemă pentru regat[8].

Într-o lucrare de sinteză consacrată picturii murale din Ungaria medievală, Radocsay Dénes privește răspîndirea legendei lui Ladislau ca fiind cel mai convingător indiciu al procesului de laicizare a picturii în general în cursul secolului al XIV-lea. În această epocă, vechile teme iconografice cu caracter prea abstract au fost abandonate în favoarea reprezentării ciclurilor legendare — mai aproape de viață — preferința pentru Ladislau datorîndu-se creșterii autorității acestuia mai ales în vremea lui Sigismund[9].

Urmărind într-un cadru mai larg problemele artei popoarelor de stepă, László Gy consideră că legenda lui Ladislau are la bază o veche legendă orientală — în esență lupta dintre zeul soare Mithra și zeul tenebrelor Ahura Mazda — legendă pe care maghiarii au asimilat-o și au adus-o cu ei în Europa. Ulterior, pe nucleul tradițional s-ar fi suprapus elementele de proveniență bizantină care ar fi dat forma finală a legendei lui Ladislau[10].

În articolul care a determinat intervenția de față, Vlasta Dvořáková propune o soluționare mai complexă a problemei în discuție. În primul rînd, pornind de la constatarea că reprezentarea ciclului lui Ladislau — în fapt o legendă a unui erou cavaler — se întîlnește cu precădere în zona Carpaților, zonă locuită în antichitate de triburi trace, se apreciază că fondul legendei medievale trebuie căutat în cultul cavalerului trac[11]. Pe de altă parte, cercetătoarea pragheză acceptă ca posibil și stratul de influență orientală, acordînd o vizibilă importanță interpretării luptei fundamentale dintre bine și rău[12]. În același timp, nu este neglijată asemănarea dintre legenda lui Ladislau și epopeea bizantină a lui Digenis Akritas și se consideră că ciclul iconografic al regelui sfînt maghiar a fost elaborat în mediul de curte, fiind bazat pe opera literară a unui hagiograf. *„Et il est très probable que ce lettré hongrois s'est appuyé, au cours de la rédaction, sur deux sources: la très ancienne légende orientale et la légende de Digenis Akritas, dont la version transforme les événements historiques survenus dans les provinces limitrophes de l'Orient, leur donnant la forme de récits militaires folcloriques"*[13].

Trecînd în revistă opiniile prezentate mai sus, este locul să facem o precizare: nici una dintre aceste opinii nu se întemeiază pe o cercetare sistematică și exhaustivă a grupului de monumente în care a fost figurată legenda lui Ladislau. Fără excepție, discuția s-a purtat pînă în prezent fie în funcție de constatări cu caracter local, fie prin considerarea legendei lui Ladislau ca un fapt în sine, independent sau cu o prea fragilă dependență de concretizările artistice care — ele în primul rînd — au dat contur întregii probleme. Iată de ce ni se pare util ca, înainte de a aborda o nouă interpretare, să procedăm la delimitarea geografică și cronologică a picturilor murale care au ca temă legenda regelui cavaler.

1 Vlasta Dvořáková, *La légende de saint Ladislas découverte dans l'église de Velká Lomnica. Iconographie, style et circonstances de la diffusion de cette légende*, „Buletinul monumentelor istorice", nr. 4, 1972, p. 25—42.

2 În mod firesc prezentarea problemei este făcută în lumina bibliografiei de referință, urmînd ca în partea a doua a articolului să fie introduse corecțiile necesare.

3 Huszka Jozsef, *A Szent László — legenda székelyföldi falképekben*, „Archaeologiai Ertesítö", V, 1885, p. 212—218.

4 Huszka, în articolul citat, prezintă picturile bisericii romano-catolice din Ghelința și ale bisericilor reformate din Mărtiniș, Beșineu (Pădureni), Biborțeni. Ulterior, el a revenit asupra problemei, prezentînd și picturile bisericii unitariene din Dîrjiu, de asemenea pe acelea ale bisericii reformate din Mugeni (Huszka J., *Magyar Szentek a székelyföldön a XV. és XVI. századokban*, „Archaeologiai Értesítö", VI, 1886; idem, *Székely festöiskola a XV. században*, „Archaeologiai Értesítö", VII, 1887; idem, *A derzsi falképek*, „Archaeologiai Ertesítö", VIII, 1888, p. 50—53; idem, *A bögözi falképek*, „Archaeologiai Ertesítö", XVIII, 1898, p. 388—393.

5 Huszka J., *A Szent László — legenda ...*, p. 212.

6 Horváth C., *Szent László legendaink eredetéröl*, Budapesta, 1928. Autorul nu se referă în mod explicit la legendele bizantine pe care le are în vedere.

7 Aurelian Vajkai, *Les saints dans l'histoire de la médicine hongroise*, „Nouvelle revue de Hongrie", 1937, nr. 11, p. 427—428.

8 Gerevich Tibor, *San Ladislao nella storia e nell'arte*, Corvina, Budapesta, 1942, p. 187—191.

9 Radocsay Dénes, *A középkori magyarország falképei*, Budapesta, 1954, p. 32.

10 László Gy., *Steppenvölker und Germanen. Kunst der Völkerwanderungszeit*, Viena-Budapesta, 1970, p. 121.

11 Vlasta Dvořáková, *op. cit.*, p. 33.

12 Ibidem, p. 41.

13 Ibidem.

Procedînd la întocmirea unei hărţi a răspîndirii legendei lui Ladislau în pictura medievală se constată următoarele: în Ungaria există numai 3 reprezentări — la biserica reformată din Szalonna[14], la biserica reformată din Ócsa[15] şi, descoperire recentă, la biserica romano-catolică din Tereske[16].

În Slovacia, cu precădere în zona de răsărit şi în Munţii Metaliferi, se află 15 reprezentări: la biserica romano-catolică din Velká Lomnica[17], la bisericile evanghelice din Kraskovo[18] şi Rimavska Baňa[19], la bisericile romano-catolice din Bijacovce[20], Žehra[21], Vitovice[22], Švabovce[23], Necpaly[24], Rakoš[25], Liptovski Ondrej[26], la capela sf. Mihail din Košice[27], la bisericile romano-catolice din Sabinov[28], Poprad[29], Slatvin[30] şi Lipovnik[31].

În Transilvania, legenda lui Ladislau se întîlneşte numai în zona Carpaţilor orientali, în localităţi de colonizare secuiască, numărul reprezentărilor sigure ridicîndu-se la 10 şi anume: în biserica romano-catolică din Ghelinţa[32], în bisericile reformate din Mugeni[33], Filea[34] şi Moacşa[35], în biserica romano-catolică din Mihăileni[36], în bisericile unitariene din Chileni[37] şi Mărtiniş[38], în bisericile reformate din Biborţeni[39] şi Pădureni[40], în biserica unitariană din Dîrjiu[41], în afara acestora mai existînd referiri, cu totul incerte, pentru încă 5 monumente[42].

O ultimă reprezentare care trebuie amintită se află izolată în partea de vest, în biserica romano-catolică din Turnišče, în Slovenia[43].

Analizînd harta răspîndirii teritoriale, apare cu evidenţă faptul că reprezentarea legendei lui Ladislau este caracteristică zonei răsăritene a provinciilor supuse vechiului regat al Ungariei, densităţile cele mai mari aflîndu-se în faţa principalelor trecători ale Carpaţilor şi ale Tatrei, pasul Oituzului şi pasul Ghimeş-Palanca în Transilvania, trecătoarea Popradului şi trecătoarea Dunajec în Slovacia. Un grup însemnat se află în depresiunile Munţilor Metaliferi din Slovacia, în regiunile Gemer şi Spiš, care în decursul evului mediu au fost intens colonizate cu germani, de asemenea cu italieni şi flamanzi[44].

După precizarea ariei de răspîndire a reprezentărilor legendei lui Ladislau, este timpul să vedem cadrul cronologic în care se studiază executarea lor.

Dincolo de controversele care persistă cu privire la datare, cele mai vechi ansambluri murale se situează în preajma anului 1300. Este vorba despre Szalonna, pe care unii cercetători o datează, totuşi, în secolul al XV-lea[45], şi despre Ócsa, datată în intervalul 1300—1320[46].

În continuare, primei treimi a secolului al XIV-lea par să-i aparţină numai ciclurile legendare existente în bisericile din Velká Lomnica şi Ghelinţa[47]. Deceniilor de mijloc ale secolului al XIV-lea le-au fost atribuite picturile de la Mugeni, Filea, Moacşa şi Tereské[48]. Ultimei treimi a secolului al XIV-lea îi aparţine grupul cel mai numeros de monumente: Turnišče — datat cu exactitate 1383, Kraskovo, Rimavska Baňa, Bijacovce, Žehra, Vitovice, Švabovce, Necpaly, Chileni, Mărtiniş, Rakoš[49]. Din primul sfert al secolului al XV-lea datează picturile de la Biborţeni, Pădureni, Liptovski Ondrej, Mihăileni şi Dîrjiu, acestea din urmă datate 1419[50]. În mod firesc, nu am luat în considerare pentru grupajele cronologice acele monumente la care chiar existenţa ciclului legendar în discuţie nu este pe deplin precizată[51].

Chiar dacă s-ar admite ca ipoteză de lucru că au mai existat şi alte ansambluri de pictură conţinînd legenda lui Ladislau şi care ar fi fost executate în alte epoci decît cele cuprinse în enumerarea de mai sus, un fapt este

---

[14] Szabó F., *Borsod megye Árpád—kori templomai*, Miskolc, 1936, p. 31—34; Kampis Antal, *Regi magyar müvészet. Magyar Müvelödéstörténet*, Budapesta, 1939, I, p. 502—504; Radocsay Dénes, *op. cit.*, p. 212.

[15] Hekler A., *Ungarische Kunstgeschichte*, Berlin, 1937, p. 30; Kampis A., *op. cit.*, p. 506—508; Radocsay Dénes, *op. cit.*, p. 191—192.

[16] Picturi descoperite în 1972. Mulţumesc pe această cale prof. Entz Géza care mi-a pus la dispoziţie fotografii şi material documentar privind acest monument inedit.

[17] Vlasta Dvořáková, *La légende de saint Ladislas..*, p. 25—42.

[18] K. Sourek, *Die Kunst in der Slowakei*, Praga, 1939, p. 23, 53; Radocsay D., *op. cit.*, p. 152.

[19] V. Wagner, *Vývin výtvarneho umėnia na Slovensku*, Bratislava, 1948, p. 31; Radocsay D. *op. cit.*, p. 202.

[20] Cercetare personală, 1963, 1968.

[21] V. Wagner, *op. cit.*, p. 31; Radocsay D. *op. cit.*, p. 241—242.

[22] Divald K., *Magyarország müvészeti emlékei*, Budapesta, 1927, p. 115, 117; Radocsay D., *op. cit.*, p. 235.

[23] O. Schürer & E. Wiese, *Deutsche Kunst in der Zips*, Brno—Viena—Leipzig, 1938, p. 89, 217; K. Sourek, *op. cit.*, p. 23, 53; Radocsay D., *op. cit.*, p. 211.

[24] J. Hofmann, *Stare umĕni na Slovensku*, Praga, 1930, p. 43; Radocsay D., *op. cit.*, p. 188—189.

[25] V. Wagner, *op. cit.*, p. 32; Radocsay D., *op. cit.*, p. 142.

[26] V. Wagner, *op. cit.*, p. 31; Vlasta Dvořáková, *La légende de saint Ladislas*, p. 27, nota 10.

[27] Radocsay D., *op. cit.*, p. 135.

[28] Radocsay D., *op. cit.*, p. 156.

[29] Radocsay D., *op. cit.*, p. 197—198.

[30] Radocsay D., *op. cit.*, p. 222—223.

[31] Romér Floris, *Régi falképek Magyarországon*, Budapesta, 1874, p. 33.

[32] Huszka J., *Szent László-legenda...*, p. 213; I. D. Ştefănescu, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1938, p. 37—49; Gerevich Tibor, *op. cit.*, p. 193; Balogh Jolán, *Az erdély renaissance*, Cluj, 1943, p. 16—17; Radocsay D., *op. cit.*, p. 36—37, 140—141; Virgil Vătăşianu, *Istoria artei feudale în ţările române*, I, Bucureşti, 1959, p. 422; Vasile Drăguţ, *Restaurarea picturilor murale de la Ghelinţa*, „BMI", 1973, nr. 4, p. 45—54.

[33] Huszka J., *A bögözi falképek*, „Archaeologiai Értesítö", 1898, XVIII, p. 388—393; I. D. Ştefănescu, *op. cit.*, p. 64—65; Balogh J., *op cit.*, p. 16—17; Radocsay D., *op. cit.*, p. 36—37, 120; V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 771; Vasile Drăguţ, *Pictura bisericii din Mugeni*, „Studii şi cercetări de istoria artei", 1964, nr. 2, p. 307—320.

[34] Huszka J., *A Szent László-legenda...*, p. 213—214; I. D. Ştefănescu, *op. cit.*, p. 36; Radocsay D., *op. cit.*, p. 133—134.

[35] Huszka J., *A Szent László-legenda...*, p. 212; Radocsay D., *op. cit.*, p. 170.

[36] Balogh J., *op. cit.*, p. 34, 48; Radocsay D., *op. cit.*, p. 129.

[37] Huszka J., *Székely festöiskola a XV. században*, „Archaeologiai Ertesítö", VII, 1887, p. 331; I. D. Ştefănescu, *op. cit.*, p. 61; Radocsay D., *op. cit.*, p. 155.

[38] Huszka J., *A Szent László-legenda...*, p. 213; Huszka J., *Székely festöiskola...*, p. 331; Radocsay D., *op. cit.*, p. 148.

[39] Huszka J., *A Szent László-legenda..*, p. 214; Radocsay D., *op. cit.*, p. 119.

[40] Pădureni, jud. Covasna, denumirea veche Beşinău. Huszka J., *A Szent László-legenda...*, p. 213, 220; I. D. Ştefănescu, *op. cit.*, p. 35; Radocsay D., *op. cit.*, p. 206.

[41] Huszka J., *A derzsi falképek*, „Archaeologiai Értesítö", VIII, 1888, p. 50—53; I. D. Ştefănescu, *op. cit.*, p. 56—59; Balogh J., *op. cit.*, p. 47, 48; Radocsay D., *op. cit.*, p. 62—64, 214—215; V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 425—426.

[42] La biserica romano-catolică din Armăşeni-Harghita este presupusă existenţa legendei lui Ladislau pe peretele nordic, sub var, (cf. I. D. Ştefănescu, *op. cit.*, p. 62—63), dar nimic nu a confirmat pînă în prezent această presupunere. Tot nedovedită este existenţa legendei la biserica reformată din Remetea-Bihor (Bunyitai Vince, *A váradi püspökség története*, Oradea, 1884, III, p. 381—382), de asemenea la bisericile reformate din Dej, Fizeşul Gherlei şi Panticeu, menţionate într-o veche monografie a zonei (Tagányi K., Réthy L., Kádár I., *Szolnok-Doboka vármegye monográphiája*, Dej, 1901, IV, p. 324). Cît de mult temei se poate pune pe referirile acestei monografii rezultă şi din faptul că la Ocna Dej, unde era semnalată o altă reprezentare a legendei, nici nu există biserică.

[43] Francè Stelè, *Monumenta Artis Slovenicae. La peinture murale au moyen âge*, Ljubljana, 1935, p. 15—16, 19—20; idem, *Slikarstvo v Sloveniji od 12 do 16 stoletja*, Ljubljana, 1969, p. 86—89.

[44] Vlasta Dvořáková, *Italienisierende Strömungen in der Entwicklung der Monumentalmalerei des slowakischen Mittelalters*, „Historica Slovaca", III, 1965, p. 67.

[45] Radocsay D., *op. cit.*, p. 212.

[46] Radocsay D., *op. cit.*, p. 192.

[47] V. Dvořáková datează verosimil picturile de la Velká Lomnica în anii 1310—1330 (*La légende de saint Ladislas...*, p. 40). Pentru Ghelinţa, datările oscilează între sfîrşitul secolului al XIII-lea (K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Freiburg im Breisgau, 1926, II, p. 394; Gerevich T., *Erdély magyar müvészet*, Budapesta, 1940, p. 153) şi sfîrşitul secolului al XIV-lea (Virgil Vătăşianu, *op. cit.*, p. 434). Radocsay D. propune deceniul 1320—1330 (*op. cit.*, p. 99). Cercetările mai recente, prilejuite de restaurarea picturilor, ne îndreptăţesc să propunem datarea în jurul anului 1330 (V. Drăguţ, *Restaurarea picturilor murale de la Ghelinţa*, „BMI", 1973, nr. 4, p. 45—54).

[48] V. Drăguţ, *Pictura bisericii din Mugeni*, p. 319—320; Huszka J., *A Szent László-legenda...*, p. 212, 213—214; pentru Tereské datarea propusă se întemeiază numai pe analiza fotografiilor.

[49] Pentru bibliografia mai veche a datărilor, vezi Radocsay D., *op. cit.*, p. 129, 142, 148, 152, 155, 188, 202, 211, 235; 240—241; de asemenea V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 773; V. Dvořáková, P. M. Fodor, K. Stejskal, *K vývoji středověké nástĕnne malby v oblasti Gemerske a Malohonstské*, „Umĕni", VI, 1958, nr. 4, p. 325—363.

[50] Radocsay D., *op. cit.*, p. 119, 129, 206, 217.

[51] Este vorba de presupusele picturi de la Armăşeni, de la Dej, de la Fizeşul Gherlei, de la Remetea şi de la Panticeu — asupra cărora am dat amănunte în nota 42, de asemenea despre picturile de la Košice, Sabinov, Poprad şi Slatvin, cu privire la care nu deţinem date îndestulătoare.



Fig. 1. Harta răspîndirii legendei regelui Ladislau cel Sfînt în pictura medievală din: a) Transilvania: 1. Mihăileni; 2. Ghelința; 3. Pădureni; 4. Moacșa; 5. Chileni; 6. Biborțeni; 7. Filea; 8. Mărtiniș; 9. Mugeni; 10. Dîrjiu. b) *Slovacia:* 11. Necpaly; 12. Liptovski Ondrej; 13. Rimavska Baňa; 14. Kraskovo; 15. Rakoš; 16. Švabovce; 17. Poprad; 18. Velká Lomnica; 19. Bijacovce; 20. Vitovice; 21. Žehra; 22. Slatvin; 23. Sabinov; 24. Košice.. c) *Ungaria:* 25. Szalonna; 26 Tereske; 27. Ocsá. d) *Slovenia:* 28. Turnišče.

evident: răspîndirea acestei legende în pictura murală din Transilvania și din Slovacia este caracteristică secolului al XIV-lea, către sfîrșitul căruia se înregistrează și cea mai mare densitate. De asemenea, este de remarcat că dincolo de limita primului sfert al secolului al XV-lea nu se mai păstrează nici un martor al respectivei legende, ceea ce face posibilă următoarea încheiere: legenda lui Ladislau a fost introdusă în pictura murală din Transilvania și din Slovacia în primul sfert al secolului al XIV-lea, s-a răspîndit progresiv atingînd momentul de maximă autoritate în ultimul sfert al aceluiași veac, a regresat în primele decenii ale secolului al XV-lea, încetînd să mai fie o temă iconografică de interes în preajma anului 1420.

Considerînd în ansamblu observațiile prilejuite de analiza răspîndirii teritoriale și pe cele oferite de tabloul cronologic, se desprind cu necesitate mai multe repere critice care conduc la eliminarea succesivă a celor mai multe dintre opiniile prezentate anterior.

De vreme ce legenda s-a răspîndit în egală măsură în Slovacia și în Transilvania, este evident că nu calitatea de „patron al Transilvaniei" explică prezența lui Ladislau în picturile monumentelor secuiești (teza lui Huszka), și chiar dacă nu ar fi existat exemplele slovace, tot ar rămîne neînțeles de ce legenda lui Ladislau apare numai în părțile răsăritene ale Transilvaniei și deloc în alte regiuni.

De asemenea, dacă Ladislau cel Sfînt ar fi fost venerat ca un mare protector al sănătății (teza lui Vajkai) ar fi trebuit ca atît răspîndirea în spațiu cît și cea în timp să fi fost mai largă, limitele prezentate mai sus dovedind, dimpotrivă, o modă trecătoare care a afectat o arie destul de restrînsă în raport cu teritoriile vechiului regat al Ungariei.

Nici teza lui Gerevich nu rezistă confruntării cu concluziile de ordin teritorial și cronologic desprinse din analizele efectuate. Într-adevăr, dacă Ladislau cel Sfînt ar fi fost un erou ideal al ungurilor din evul mediu, legenda sa ar fi trebuit să se găsească în primul rînd în bisericile din Ungaria. Or, în Transilvania ciclul legendar de care ne ocupăm se află numai în monumente secuiești din partea răsăriteană a voievodatului, iar în Slovacia este vorba mai ales despre monumente care în evul mediu au aparținut coloniștilor germani. Pe de altă parte, tocmai pe teritoriul Ungariei legenda lui Ladislau are o foarte slabă răspîndire. Revenind asupra ipotezei dispariției unor monumente, teza lui Gerevich nu e compatibilă nici cu restrînsul cadru cronologic care dovedește că nu este vorba de un ideal cu valoare permanentă, valabil pentru un întreg popor, ci despre un program iconografic a cărui explicație trebuie căutată într-o epocă determinată.

Nici ipoteza lui Radocsay Dénes că popularitatea cultului lui Ladislau ar fi crescut sub domnia lui Sigismund (1387—1437) nu se arată a fi întemeiată pentru că — chiar dacă în timpul său au fost realizate mai multe picturi avînd ca temă legenda regelui cavaler — tot atunci au avut loc regresul și apusul modei iconografice[52]. Aceasta, deși în secolul al XV-lea au fost pictate în continuare destul de multe cicluri narative consacrate altor sfinți[53].

Tot atît de puțin convingătoare este teza că legenda lui Ladislau ar fi fost adusă de maghiari din Orient (László Gy.), căci dacă ar fi așa picturile reprezentînd faptele de arme ale temerarului cavaler ar trebui să se întîlnească cu precădere în mediul maghiar — și am văzut că nu este cazul — fără o condiționare cronologică atît de strictă[54].

---

[52] Este adevărat că Sigismund de Luxemburg a încercat să organizeze o cruciadă contra turcilor, patronată de Ladislau cel Sfînt, dar proiectul său nu s-a finalizat; ulterior, împăratul nu a mai manifestat nici un interes pentru sfîntul orădean.

[53] Semnificativ este ciclul sfîntului Gheorghe — tot un sfînt cavaler — din biserica „din deal", din Sighișoara, pictat în ultimele două decade ale secolului al XV-lea (probabil în 1484).

[54] Comentînd teza lui László Gy., Vlasta Dvořáková observă și faptul că arta decorativă a vechilor maghiari nu conține niciodată scene de luptă sau de vînătoare, după modelul celor atît de frecvente în Orient, sub influența Persiei sasanide, dovadă că legenda lui Ladislau nu beneficia cîtuși de puțin de o tradiție locală ca reprezentare (Vlasta Dvořáková, *La légende de Saint Ladislas . . .*, p. 41).



Fig. 2 *Binecuvîntarea*, detaliu din scena *Plecarea la luptă* (Ghelința).

Similar se pune problema și pentru ideea că fondul legendei ar fi de origine tracă (Vlasta Dvořáková) pentru că, în acest caz, atît aria de răspîndire cît și persistența în timp ar fi trebuit să fie altele decît cele arătate.

Reținem ca fiind mai aproape de adevăr o altă idee avansată de Vlasta Dvořáková și anume că ne-am afla în fața unei legende hagiografice elaborate în mediul de curte, avînd ca model legenda bizantină a lui Digenis Akritas. Dar pentru a motiva această opțiune și totodată pentru a explica de ce legenda cavalerului erou a beneficiat de o certă autoritate iconografică într-o anume perioadă și într-un cadru geografic riguros delimitat este necesară în prealabil revederea atentă a problemelor de ordin istoric privind existența reală și popularitatea postumă a regelui Ladislau.

* * *

Ca personaj real, Ladislau I a fost rege al Ungariei în anii 1077—1095. El intră în istorie anterior urcării pe tronul de la Buda, evenimentul care prilejuiește afirmarea sa ca luptător destoinic fiind invazia pecenegilor din 1068[55]. Cea mai veche relatare a invaziei se găsește în *Chronicon Hungaricum* a lui Simon de Keza: „........ *în Transilvania, pe muntele ce se numește Kyrioleis, besii, cei mai mari dușmani ai ungurilor, după ce au devastat Ungaria, în fuga lor se unesc la un loc și sînt astfel bătuți de regele Ladislau și de unguri că n-a mai rămas niciunul dintre ei, cum se spune*“[56].

Foarte sobră, deși nu lipsită de exagerări — *„n-a mai rămas niciunul“* — relatarea lui Simon de Keza atrage atenția și pentru faptul că îi indică pe pecenegi în calitate de invadatori, nu pe cumani, așa cum va apare în cronicile de mai tîrziu.

În 1085, Ladislau, devenit între timp rege, a trebuit să lupte din nou împotriva pecenegilor care, aliați cu cumanii, au atacat Ungaria la instigarea lui Solomon, unchiul regelui, dornic să intre în posesia coroanei. În bătălia de la Kisvarda, Ladislau a repurtat o nouă victorie în urma căreia a reușit să consolideze frontiera de răsărit a regatului.

Bun administrator și politician intrepid, Ladislau și-a asigurat o colaborare trainică cu clerul catolic datorită eforturilor sale de organizare a bazei religioase a statului[57]. Stins din viață în 1095, el a fost înmormîntat într-o biserică din Oradea[58]. O sută de ani mai tîrziu, în 1195, regele Bela III construiește în onoarea sa catedrala din Oradea, în care instalează, la loc de cinste, mormîntul. După încă trei ani, Vaticanul acceptă propunerea de sanctificare, Ladislau I devenind „cel Sfînt“.

În cursul secolului al XIII-lea, mormîntul său este un important reper în viața religioasă și juridică a Crișanei, vestita judecată cu fierul, consemnată ani de-a rîndul în *registrul din Oradea*, avînd loc în fața raclei sfințite[59]. Bucurîndu-se neîndoielnic de un anume prestigiu, cultul lui Ladislau nu pare să fi avut totuși în secolul al XIII-lea o poziție cu caracter excepțional, fiind semnificativă în acest sens totala sa absență din iconografia murală[60]. În același timp, cronicarii secolului nu acordă faptelor sale o particulară atenție[61].

Față de calmul relativ al acestei perioade, secolul al XIV-lea înregistrează o substanțială modificare cu privire la figura lui Ladislau cel Sfînt. Într-adevăr, în afara numeroaselor ansambluri de pictură murală care cuprind ciclul său legendar, în cursul secolului al XIV-lea diverse alte realizări vin să confirme existența unei impresionante creșteri de autoritate.

Un prim și concludent exemplu îl constituie modul în care a fost refăcută catedrala din Oradea în care era adăpostită racla regelui sanctificat. În anii 1342-1372, clădirea catedralei a fost reconstruită integral în stilul goticului matur, un rol deosebit în conducerea lucrărilor revenind episcopului Demetrius. Noua clădire era o hală cu trei nave — pentru prima oară tipul de biserică-hală pătrundea pe teritoriul Transilvaniei — prevăzută cu un amplu cor cu deambulatoriu și corolă de capele. Fațada de vest era dominată de două turnuri înalte, alte două turnuri încadrînd corul[62]. În legătură cu reconstrucția catedralei din Oradea sînt de făcut mai multe observații. Potrivit descrierilor și mărturiilor documentare, ea era cel mai mare și în același timp cel mai complex, ca plan și elevație, edificiu religios din Transilvania. Știind că principalele biserici de oraș, de stil gotic, construite în Transilvania au avut nevoie de cel puțin un secol pentru a fi terminate, fapt întru totul explicabil dacă se au în vedere posibilitățile economice limitate și împrejurările istorice destul de grele, intervalul de numai treizeci de ani în care a fost înălțată catedrala orădeană apare ca excepțional[63]. Este evident că un asemenea ritm de lucru reclama o mare concentrare de mijloace și forțe, concentrare mult superioară posibilităților unui tînăr oraș ca Oradea, care în perioada amintită trebuie să fi avut o populație sub 5 000 locuitori[64].

---

[55] Unele cronici datează invazia pecenegilor în 1070.

[56] Simonis de Keza, *Chronicon Hungaricum*, cf. G. Popa-Lisseanu, *Izvoarele istoriei românilor*, IV, București, 1935, p. 103—104. De remarcat că Simon de Keza și-a scris textul în ultimul sfert al secolului al XIII-lea.

[57] Din inițiativa lui Ladislau cel Sfînt a avut loc sinodul de la Szabolcs (1092), care avea drept scop combaterea sechelelor de păgînism ca și a tendințelor proortodoxe ale clerului maghiar; tot el a construit mănăstirea sfînta Margareta de la Sîniob-Bihor (1094).

[58] Biserica din Oradea, în care a fost înmormîntat, fusese construită chiar de Ladislau, care o înzestrase și cu vama cetății Bihor la Criș, în folosul episcopului local (*Documente privind istoria României, seria C, Transilvania, veacul XI, XII și XIII*, vol. I, București, 1951, p. 14).

[59] „Registrul din Oradea“ cuprinde însemnări despre 389 de pricini judecate în anii 1208—1235 (*Documente privind istoria României, seria C, Transilvania, veacul XI, XII și XIII*, vol. I, București, 1951, p. 37—147).

[60] Afirmația privește în primul rînd monumentele din Transilvania care au fost cercetate toate la fața locului. Ținînd seama de bibliografia consultată, afirmația este deopotrivă valabilă și pentru celelalte zone ale vechiului regat al Ungariei.

[61] Simon de Keza fiind, în acest sens, exemplul cel mai concludent.

[62] V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 218—220.

[63] Biserica din Sibiu, poate cel mai puternic centru economic din Transilvania medievală, a fost începută înainte de 1350 și a fost terminată către sfîrșitul secolului al XV-lea; Biserica Neagră din Brașov a fost construită între anii 1383—1474, rămînînd de fapt neterminată; biserica Sf. Mihail din Cluj, începută în 1349, s-a terminat către anul 1450, iar biserica „din deal“ din Sighișoara, aflată în construcție în 1345, nu a fost terminată decît în 1515.

[64] Un oraș medieval din Transilvania avea între 4—5000 locuitori (cf. Șt. Pascu, *Meșteșugurile din Transilvania pînă în secolul al XVI-lea*, București, 1954, p. 50).

Dar locul de excepție pe care îl ocupau catedrala din Oradea și cultul lui Ladislau în epoca respectivă se deduce și din modul în care a fost realizată decorația edificiului. În anul 1390, vestiții sculptori clujeni, frații Martin și Gheorghe, au executat o monumentală statuie ecvestră a regelui Ladislau cel Sfînt care a fost instalată în piața catedralei, în fața aceluiași edificiu fiind așezate și statuile, în picioare, ale regilor Ștefan I, Emeric și Ladislau[65]. Cam în aceeași perioadă a fost invitat la Oradea pentru împodobirea catedralei, pictorul italian Niccolo di Tommaso, un mic fragment din fresca atribuită — verosimil — acestuia păstrîndu-se astăzi în Muzeul de artă creștină din Esztergom[66].

Tot în secolul al XIV-lea figura lui Ladislau apare în pictura murală, în afara ciclurilor legendare, fiind de considerat reprezentarea sa izolată sau în grup cu ceilalți regi sanctificați, Ștefan I și Emeric, grupul celor trei regi regăsindu-se și în pictura secolului al XV-lea. Nu este lipsit de interes să observăm că din cele 15 reprezentări de acest tip, 7 se află în Transilvania[67], 6 în Slovacia[68] și 2 în Ungaria[69]. Urmînd a reveni cu alt prilej asupra problemei reprezentării celor trei regi în pictura din vechiul regat al Ungariei și din teritoriile supuse, este timpul să vedem în ce fel au reflectat cronicile redactate în cursul secolului al XIV-lea ascendența de autoritate a cultului lui Ladislau.

---

65 Distruse de turci în 1660, cele patru statui au fost executate în două etape: în 1370, din inițiativa episcopului Demetrius, au fost turnate statuile pedestre, iar în 1390 a fost turnată statuia ecvestră a regelui Ladislau (V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 319).

66 * * * *A magyarországi müvészet a honfoglalástól a XIX. századig*, I, Budapesta, 1956, p. 156.

67 În Transilvania sînt de avut în vedere următoarele exemple: biserica reformată din Fizeșul Gherlei — figura lui Ladislau se află pe intradosul arcului triumfal, făcînd pandant cu Ștefan I, cel de-al treilea rege fiind pictat, probabil, izolat (sfîrșit secol XIV); biserica reformată din Tileagd — grupul celor trei regi se află pe peretele sudic al navei (sfîrșit secol XIV); biserica ortodoxă din Crișcior — grupul celor trei regi se află pe peretele sudic al navei (către 1400); biserica evanghelică din Mălîncrav — grupului celor trei regi ce se află pe peretele sudic al corului, îi este asociat episcopul Gerard din Cenad (sfîrșit secol XIV); biserica ortodoxă din Ribița — grupul celor trei regi se află pe peretele nordic (1417); biserica reformată din Remetea — grupul celor trei regi se află în absidă (primul sfert al secolului XV); biserica evanghelică din Sibiu — Ștefan și Ladislau sînt incluși în marea compoziție a Răstignirii (1445); biserica romano-catolică din Armășeni — figurile celor trei regi apar în ochiurile bolții în rețea (primul sfert al secolului XVI).

68 În Slovacia, reprezentarea celor trei regi sfinți ai Ungariei se întîlnește în secolul XIV în bisericile din Čečejovce și Rakoš, în secolul XV la Banska Bistrica, Plešivec (aici numai Ștefan și Ladislau) și Cornyj Arduv (aici numai Ladislau), în secolul XVI la Bardejov (1521).

69 În Ungaria se păstrează figura izolată a lui Ladislau la Abaújvár (secolul XIV) și figurile celor trei regi la Velemer (1377).

Trei sînt principalele izvoare istoriografice ale secolului: *Legendarium pictum* (Biblioteca Vaticanului, cod. lat. 8541), cronică scrisă și decorată cu miniaturi în anii 1365—1370, *Chronicom pictum Vindobonense* (cunoscută și sub numele de *Képes kronika*) cu text redactat de Mark Kálty și cu un mare număr de miniaturi datorate lui Miklós Meggyessy, operă realizată în anii 1370—1380, și *Gesta Hungarorum*, cronică datînd din aceeași perioadă, elaborată în scriptoriul de la Buda cu folosirea textelor din primele două lucrări[70]. În toate trei, descrierea invaziei din 1068 și a luptelor al căror erou a fost Ladislau este redată mult mai amplu și cu cîteva evidente modificări de informație în raport cu mai vechea cronică a lui Simon de Keza. Atrage atenția faptul că invazia este pusă pe seama cumanilor, deși știrile mai vechi se referă numai la pecenegi.

Iată cum se descriu în *Chronicon pictum* evenimentele care privesc epoca și faptele lui Ladislau:

„Iar după aceasta păgînii de cumani distrugînd prisăcile din partea de sus a porții Meseș pătrunseră în Ungaria și jefuind cu cruzime întreaga provincie Nyr, pînă la fortăreața Bihorului și tîrînd cu ei o nesfîrșită mulțime de bărbați și femei și animale de tot felul, se întorceau acasă, trecînd fără să fi bănuit cineva peste rîurile Lăpuș și apa Someșului. De aceea regele Solomon și ducele Geysa împreună cu fratele său Ladislau, strîngîndu-și armata, alergară în cea mai mare grabă, trecînd prin poarta Meseș, mai înainte ca să fi trecut cumanii peste munți, în cetatea Dobuka (Dăbîca — n. n.) *și așteptară aici sosirea păgînilor aproape o întreagă săptămînă. Un spion oarecare însă, cu Fantiska, ce era din Castrul cel Nou a anunțat pe rege și pe duci, într-o joi, că armata cumanilor se apropie. Atunci regele și ducii merseră călări cu armata grăbindu-se într-acolo și în noaptea aceea descinseră aproape de cumani. Sculîndu-se în zorii zilei însă, vineri, se îmbărbătară cu toții prin împărtășania cuminicăturii și așezîndu-se în linie de bătaie, porniră să lovească pe păgîni. Văzînd aceasta, șeful oștirii păgînilor, cu numele de Osul, care a fost în slujba lui Gyula, ducele cumanilor, cum era el plin de îngîmfare și avînd o prea bună idee despre valoarea sa zise oamenilor săi să se repeadă asupra ungurilor care sînt neînarmați și să dea lupta ce are să fie o jucărie pentru ei. Deci înaintînd păgînii împotriva ungurilor, văzură*

---

70 Cea mai bună ediție a vechilor izvoare narative ale istoriei Ungariei a fost realizată de Szentpétery, *Scriptores rerum Hungaricarum*, I—II, Budapesta, 1937—1938.

Fig. 3. *Plecarea la luptă*, detaliu (Ghelința).





Fig. 4. *Bătălia de la Kerles*, detaliu (Ghelința).

grozavele trupe ale acestora și vestiră numaidecît pe șeful lor Osul. Acesta adunîndu-și armata de mercenari a cumanilor s-au strîns în grabă pe sprînceana unui munte foarte înalt, socotind că acesta are să-i fie de cea mai mare siguranță, căci era foarte greu urcușul acelui munte, care de locuitori se numește Kyrieleys. Întreaga oștire a ungurilor însă s-a strîns la poalele acelui munte. Și toți soldații regelui purtau la fel drapelele făcute din pînză de in. Păgînii însă se strînseseră în vîrful muntelui; dintre ei arcașii cei mai viteji și mai îndrăzneți se scoborîseră în mijlocul coastei muntelui pentru ca să îndepărteze pe unguri de la urcarea pe munte. Începură deci să lovească cu ploaia de săgeți cetele legiunilor regelui și ducelui. Unii însă dintre soldații mai distinși ai ungurilor năvăliră asupra acelor arcași și pe foarte mulți dintre ei i-au ucis pe coasta aceluiași munte și numai foarte puțini, în zorul lor bătîndu-și caii cu arcurile, au putut să urce la tovarășii lor. Regele Solomon, însă, înfierbîntat în curajul unei întreceri îndîrjite, s-a urcat pe un suiș foarte anevoios împreună cu ceata sa, tîrîndu-se oarecum spre păgînii care vărsau asupră-i o ploaie foarte deasă de săgeți. Iar ducele Geysa cum era un om totdeauna prevăzător, urcîndu-se un suiș mai lesnicios a atacat cu săgețile pe cumani. Fratele său Ladislau la primul atac a doborît pe patru din cei mai viteji păgîni și de al cincilea dintre ei a fost grav rănit cu o săgeată, dușmanul fiind ucis îndată în același loc. În urmă, din îndurarea lui Dumnezeu, s-a vindecat curînd de acea rană. Deci păgînii strîmtorați de unguri printr-o grozavă lovitură a morții începură să fugă de le plîngeai de milă iar ungurii urmărindu-i cu zor își înmuiară săbiile lor ascuțite și însetate în sîngele cumanilor. Căci capetele cumanilor, rase de curînd, întocmai ca și dovlecii neajunși încă bine la coacere, ungurii le secerau prin lovituri de sabie.

În urmă, prea fericitul duce Ladislau a văzut pe unul dintre păgîni care ducea la spatele calului său o fată unguroaică foarte frumoasă. Deci ducele socotind că aceea este fiica episcopului de Oradea, cu toate că era grav rănit, totuși l-a urmărit în grabă călare pe calul său ce se numea Zug. Cînd s-a apropiat de el pînă într-atîta încît să-l lovească cu lancea, nu putea de loc să-l atingă, fiindcă nici calul său nu alerga destul de repede, nici al aceluia nu întîrzia puțin, ci ca de un braț de om era între lancea și dosul cumanului. De aceea fericitul Ladislau strigă către copilă și-i zise: frumoasă soră, apucă pe cuman de brîu și aruncă-te la pămînt. Ceea ce a și făcut. Și cînd fericitul duce Ladislau era să-l lovească cu lancea pe cel trîntit la pămînt și voia să-l ucidă, fata s-a rugat grozav să nu-l omoare ci să-l lase să plece. De unde se vede că la femei nu este bună credință, fiindcă aceea a voit să-l elibereze poate din dragostea ei pentru păcat. Sfîntul duce însă luptîndu-se mult timp cu el, după ce i-a tăiat tendoanele de la picioare, l-a omorît. Dar acea fată n-a fost a episcopului"[71].

În continuare, cronica povestește pe larg faptele atribuite lui Ladislau cel Sfînt, presărînd la tot pasul viziuni cerești, întîmplări miraculoase, insistînd asupra bunătății și cucerniciei regelui erou, căruia îi sînt atribuite zidirile mai multor mănăstiri, la indicație divină[72].

Este neîndoielnic că autorul *Cronicii pictate* vedea în Ladislau un erou exemplar, dotat cu calități excepționale, fapt care rezultă încă și mai explicit din pasajul în care îl compară cu luna și soarele, îi atribuie o forță nefirească (*„se lupta cu leii și cu urșii, parcă ar fi fost niște miei"*), și, printr-o fantezistă etimologie, consideră că numele său înseamnă și „lauda dată de Dumnezeu poporului".

Confruntînd cronicile de curte cu datele dinainte cunoscute despre catedrala din Oradea și despre picturile murale în care legenda regelui cavaler ocupă un loc atît de important, apare cu evidență faptul că a doua jumătate a secolului al XIV-lea a fost dominată de cultul lui Ladislau cel Sfînt.

În secolul următor, declinul s-a produs tot atît de repede ca și ascensiunea. Primul sfert al secolului al XV-lea mai vede realizate doar cîteva cicluri legendare, iar în 1445 catedrala din Oradea era deja dărăpănată și lipsită de îngrijire[73], dovadă că vechiul centru de cult decăzuse foarte mult. Cele mai evidente probe despre această decădere sînt oferite însă de analiza monumentelor în care se află ciclurile legendare. Într-adevăr, către sfîrșitul secolului al XV-lea moda bolților gotice în rețea pe console afectează și micile biserici de sat, pînă atunci tăvănite. Construirea noilor bolți s-a făcut în dauna picturilor murale cuprinzînd legenda lui Ladislau, încastrarea consolelor și a nervurilor sacrificînd fără teamă de sacrilegiu imaginile care se bucuraseră de o atît de largă popularitate. Așa s-a întîmplat la Dîrjiu, așa s-a întîmplat la Mugeni și la alte monumente, provocînd pierderea unor însemnate suprafețe de pictură murală[74].

Părînd a face excepție de la cele spuse mai sus, cronicarii secolului al XV-lea — Ioan de Thuroczi și Bonfinius — continuă să redea faptele lui Ladislau cel Sfînt reluînd informațiile cuprinse în *Chronicon pictum* sau în *Legendarium pictum*. Faptul nu surprinde; epoca interpretărilor critice era încă departe, iar conviețuirea dintre istorie și legendă rămîne să hrănească multă vreme de aici încolo activitatea cronicarilor. E sigur însă că păstrarea în cronici a pasajelor despre Ladislau nu mai reflectă o întreagă modă a cultului său, modă a cărei explicație vom încerca să o descifrăm în rîndurile ce vor urma.

*

Era în ianuarie 1301. Prin moartea regelui Andrei al III-lea dinastia Arpadienilor se stinsese, iar tronul de la Buda rămînea să fie disputat de toți acei ce considerau că au vreun drept cît de mic — vreo legătură de rudenie, fie și întîmplătoare — cu dispăruta spiță regală[75]. Printre competitori se afla și Charles Robert, prinț din ramura napolitană a casei de Anjou, pe atunci stăpînitoare a întregului mezzo-giorno italian. Candidatura lui Charles Robert era susținută de Vatican care vedea în el un instrument eficace al catolicismului, capabil să readucă la ascultare regatul Ungariei pe care domnia lui Ladislau IV Cumanul (1272—1290) îl îndepărtase în mod îngrijorător de tradiționala sa misiune apostolică. Se știe

[71] G. Popa-Lisseanu, *Izvoarele istoriei românilor*, XI, București, 1937, p. 175—177. La penultima frază, G. Popa-Lisseanu traduce expresia latinească *„absciso nervo"* prin *„după ce i-a rupt arcul"*. Prin confruntarea cu celelalte cronici și ținînd seama și de faptul că în timpul luptei corp la corp nu ruperea arcului adversarului său îl preocupa în primul rînd, am tradus: *„după ce i-a tăiat tendoanele de la picioare"*.

[72] G. Popa-Lisseanu, *op. cit., p. 185—200.*

[73] Este semnalat întîi un incendiu în vremea lui Sigismund, apoi faptul că turnurile s-au prăbușit și biserica a rămas dărăpănată (cf. V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 220).

[74] Cu privire la fenomenul de „modernizare" a vechilor biserici, vezi V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 554—555.

[75] Se știe că în competiție au mai fost Vaclav regele Boemiei și Otto ducele Bavariei

că minoratul lui Ladislau IV Cumanul fusese vegheat de mama sa, Elisabeta, o prințesă cumană energică și ambițioasă, care a reușit să transfere principalele puteri ale statului în mîinile partidei filocumane. Continuînd politica mamei sale, Ladislau a antrenat viața de curte în direcția moravurilor cumane, cu amenințarea reîntoarcerii la păgînism. Vaticanul și-a manifestat în repetate rînduri neliniștea pentru situația creată în regatul Ungariei, încercînd zadarnic să determine o modificare a politicii interne.

Este lesne de înțeles că, în condițiile arătate, cumanii — a căror faimă nu era nici așa prea bună — au devenit pentru apărătorii catolicismului un adevărat simbol al necredinței, lupta împotriva lor dobîndind automat semnificația unei cruciade. Acest lucru l-a înțeles din capul locului Charles Robert, care a făcut din politica anticumană un important instrument pentru a-și asigura sprijinul scaunului papal și de asemenea sprijinul cercurilor catolice din Ungaria.

Aceasta pe de o parte. Pe de altă parte, Charles Robert — așa cum s-a dovedit și mai tîrziu[76] — era un prea bun cunoscător al practicilor feudale pentru a neglija eficiența legitimării sale ca pretendent la succesiunea tronului Ungariei prin exaltarea acelora dintre Arpadieni care se bucurau de prestigiul sanctificării: deci Ștefan, Emeric și Ladislau. Dintre aceștia cel mai potrivit pentru a deveni un adevărat *paladium* al casei regale era tocmai Ladislau. Ca luptător împotriva pecenegilor și a cumanilor, Ladislau cel Sfînt putea lesne deveni un portdrapel în lupta împotriva partidei filocumane ce își susținea proprii săi pretendenți la tron împotriva ambițiosului Charles Robert.

[76] Ne referim la măsurile sale pentru reașezarea, potrivit sistemului occidental, a relațiilor feudale din Ungaria și statuarea aparatului heraldic.

Se știe că Angevinul nu a reușit să dobîndească tronul de la Buda decît după mai mulți ani de lupte, opoziția fiind recrutată mai ales din rîndul nobilimii din Ungaria veche, nobilime care fusese principala beneficiară a epocii lui Ladislau Cumanul. În schimb, el a găsit sprijinitori în zonele de colonizare, pentru că nici sașii nici secuii nu aderaseră la politica filocumană promovată de regina Elisabeta și de fiul ei. În acest sens este semnificativ că, în martie 1307, Charles Robert a venit la Timișoara, unde a găsit sprijin, construind apoi aici o cetate cu castel de reședință, meșterii pietrari fiind aduși din Italia. Din iunie 1315 pînă în 1323, cetatea Timișoarei a fost principala reședință a regelui angevin, dovadă a neîncrederii sale în curtea de la Buda.

Exaltînd cultul lui Ladislau cel Sfînt — cel de-al doilea fiu al regelui primise numele sfîntului cavaler — Charles Robert readucea în mintea tuturor nobililor exemplul cel mai glorios al luptei împotriva cumanilor, îi denunța pe cumani ca pe cei mai periculoși dușmani ai țării și, alături de ei, îi denunța pe aliații lor dinlăuntru. Că pentru Angevini cultul lui Ladislau cel Sfînt ajunsese să aibă o valoare cu caracter special se poate deduce și din următorul fapt, încă nu îndeajuns cunoscut: în anul 1326, Carlo di Calabria, fiul lui Robert, regele celor două Sicilii, comanda lui Simone Martini un stindard a cărui temă iconografică pare a fi fost figura lui Ladislau cel Sfînt[77].

Așa cum, cu justețe, observa Vlasta Dvořáková, pentru deplina legitimare a cultului lui Ladislau cel Sfînt era

[77] Stindardul pictat de Simone Martini s-a pierdut, dar este simptomatic că în biserica Santa Maria della Consolazione, din Altomonte-Calabria, se păstrează un panou de altar cu figura lui San Ladislao d'Ungheria. Acest panou este datorat inițiativei lui Filippo di Sangineto, senior de Altomonte, personaj care în 1326 făcea parte din suita lui Carlo di Calabria (G. Paccagnini, *An atribution to Simone Martini*, „The Burlington Magazine", martie 1948; Ferdinando Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, Roma, 1969, p. 171—172).

Fig. 5. *Urmărirea cumanului*, detaliu reprezentînd pe Ladislau (Ghelința)



Fig. 6. *Urmărirea cumanului*, detaliu reprezentînd pe cuman și pe fata răpită (Ghelința)





Fig. 7. *Lupta corp la corp* și *Înfrîngerea cumanului* (Ghelința).

Fig. 8. *Bătălia de la Kerles* (Mugeni) ⟶

necesar, potrivit gîndirii teologale a evului mediu, un temei hagiografic, o legendă sfîntă, pentru a cărei redactare a fost solicitat un literat[78]. Știind că cele mai vechi reprezentări ale lui Ladislau — picturile de la Velká Lomnica, stindardul lui Simone Martini, picturile de la Ghelința — aparțin, fără excepție, unor artiști italieni sau formați în ambianța picturii italiene, nu va surprinde că Charles Robert s-a adresat și pentru redactarea legendei sfinte unui literat, mai sigur din Sicilia. Să nu uităm că Sicilia era pe atunci centrul puterii Angevinilor și deopotrivă era — continua să fie încă din epoca împăratului Frederic II de Hohenstaufen — principala vatră literară a Italiei. Și apoi nu era tocmai Sicilia acea parte a stăpînirii angevine unde se amestecau elementele culturii bizantine cu cele islamice și cu cele vest-europene? Încă din timpul lui Frederic II — acel *stupor mundi* care a zguduit din temelii sistemul sclerozat de gîndire al lumii medievale — cultura Siciliei se afirmase prin caracterul ei eclectic și sincretist, printr-o largă generozitate față de tot ceea ce reprezenta o valoare spirituală. Este neîndoielnic că mediul literar al Siciliei de atunci era hrănit de scrierile bizantine — în definitiv sudul Italiei și Greciei fuseseră de atîtea ori unite sub un singur sceptru[79] pentru a nu mai vorbi despre confluențele culturale ca factor stimulator de sinteze. Deci tocmai acest mediu putea plămădi o legendă pentru un sfînt cavaler catolic — cum era Ladislau — luînd ca model legenda de largă circulație, în spațiul bizantino-arab, a lui Digenis Akritas.

Readusă de curînd în atenția cercetătorilor prin excelentul raport prezentat de Agostino Pertusi la cel de-al XIV-lea Congres internațional de studii bizantine (București, 6—12 septembrie 1971), legenda lui Digenis Akritas este o tipică legendă a eroului de frontieră[80].

Vasilie Digenis, cunoscut cu supranumele de Akritas (akritas = comandant de frontieră) a fost un personaj istoric real, un ofițer bizantin care s-a distins pentru îndrăzneala cu care a luptat împotriva arabilor; de altfel a și murit în luptă cu aceștia, în anul 788, într-o trecătoare a Munților Taurus. Datorită vitejiei sale neobișnuite temerarul Digenis a devenit un simbol al *akritai*-lor, dar în același timp, datorită originii sale arabe a fost și un erou al povestirilor musulmane, legenda lui ajungînd să se bucure de o mare popularitate, atît în mediile bizantine cît și în cele islamice, cu inerente variante. Este important de consemnat faptul că în poemele bizantine, Digenis Akritas este prezentat ca un luptător îndrăzneț dar singuratic, cele mai strălucite isprăvi realizîndu-se fără ajutorul trupelor pe care le comanda. În varianta arabă eroul de frontieră este prin excelență un răpitor de fete, ceea ce ne amintește că tatăl lui Digenis fusese un emir sirian care a răpit fiica unui strateg bizantin și care, în urma unui duel, s-a convertit la creștinism.

Din analiza modului în care a fost redactată legenda lui Ladislau cel Sfînt, înțelegem că autorul ei era un subtil cunoscător al legendelor bizantino-arabe referitoare la eroul de frontieră. În primul rînd el a știut să păstreze un element geografic: frontiera care se cere apărată se află la răsărit. Apoi el a introdus în aceeași compoziție narativă atît tipul eroului bizantin cît și tipul eroului arab: Ladislau ne apare, în partea cea mai importantă a legendei sale, ca un luptător singuratic care înfruntă și învinge un dușman răpitor de fete și care, cuman fiind, întruchipează pe cei mai mari dușmani al Ungariei, după cum arabii fuseseră cei mai periculoși adversari ai Bizanțului. În acest fel se conturează figura lui Ladislau în *Chronicon pictum* și în *Legendarium pictum*, principalele cronici oficiale ale curții angevine de la Buda.

Dacă regele cavaler a rămas prin excelență erou al frontierei de răsărit, fapt prea bine confirmat de răspîndirea ciclurilor legendare pictate, semnificația luptelor sale

[78] Vlasta Dvořáková, *La légende de Saint Ladislas . . .*, loc. cit., p. 41.

[79] Fără să evocăm perioadele mai îndepărtate, cînd Bizanțul își exercita autoritatea în întreaga Italie, este necesar să reamintim că Roger II ocupa în 1147 Corful, Corintul și Teba, inaugurînd epoca „balcanică" a suveranilor din Sicilia. În 1155, Manuel Comnenul aducea pentru ultima oară stăpînirea bizantină în Italia, cucerind Puglia, pierdută după numai un an, în bătălia de la Brindisi. Perioadei de rodnică pace cu Bizanțul, patronată de împăratul Frederic II, i-a urmat o ofensivă prelungită a Siciliei în Balcani și astfel, sub Manfred, sub Charles d'Anjou sau sub Philippe de Taranto, însemnate teritorii din Grecia și din Dalmația au fost încorporate ambițiosului regat sud-italic care păstra din vremea lui Roger II o puternică atracție spre răsăritul bizantin.

[80] Agostino Pertusi, *Tra storia e leggenda. Akritai e Ghâzi sulla frontiera orientale di Bisanzio*, în „Rapports du XIV^e Congrès international des études byzantines", Bucarest, 6—12 sept. 1971, p. 27—72.

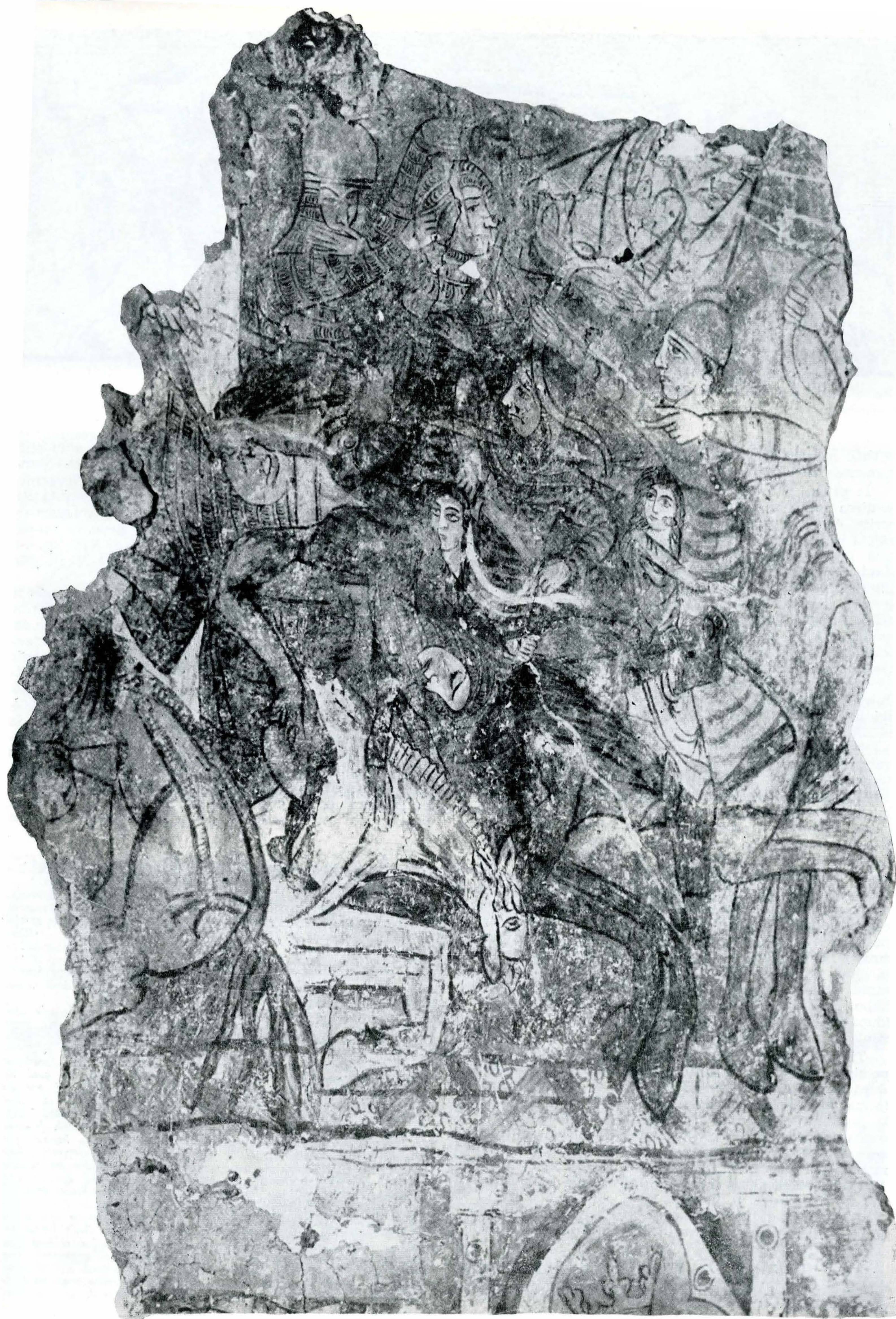




Fig. 9. *Bătălia de la Kerles* (Moacşa) după o copie în acuarelă executată de Huszka J.

şi chiar nararea acestora au fost nuanţate în raport cu evenimentele istorice şi cu înţelegerea realităţilor.

În primul rînd trebuie observată diferenţa dintre povestirea scrisă şi povestirea pictată. Dacă în povestirea scrisă, care este mai aproape de legendele orientale, fata răpită se îndrăgosteşte de răpitorul ei, în povestirea pictată fata participă la înfrîngerea şi uciderea acestuia. Explicaţia acestei modificări trebuie căutată, credem, în intervenţia unui teolog preocupat de valoarea exemplară a unei legende pictate într-o biserică, potrivit tezei, atît de răspîndite în evul mediu, că *„pictura este biblia analfabeţilor"*[81]. În varianta pictată, fata răpită se transformă într-o vajnică răzbunătoare a poporului care suferise de pe urma invaziei cumane şi, ajutîndu-l pe rege, ea exprimă adeziunea întregului popor la lupta acestuia. Este evident că, în această interpretare, confruntarea lui Ladislau cu adversarul său şi-a schimbat completamente semnificaţia: dintr-o simplă luptă cavalerească ea s-a transformat într-un veritabil act de justiţie populară, valoarea moralizatoare a acestei variante fiind lesne de înţeles.

O altă modificare intervenită în semnificaţia legendei lui Ladislau priveşte definirea adversarului. După înfrîngerea definitivă a cumanilor — în vremea lui Charles Robert — problema frontierei de răsărit a fost reevaluată în funcţie de pericolul, incomparabil mai mare, pe care îl reprezentau tătarii. După catastrofala invazie mongolă din 1241—1242, Transilvania şi Slovacia avuseseră nu o dată de suferit din cauza hoardelor tătăreşti care treceau pasurile Carpaţilor, pentru a se revărsa, pustiitor, asupra aşezărilor găsite în cale. Aflat la mare cinste, Ladislau cel Sfînt a fost invocat ca purtător de biruinţă împotriva tătarilor. Potrivit relatării din *Chronicon Dubnicense*[82], în expediţia lui Ludovic d'Anjou împotriva tătarilor, întîmplată la începutul domniei sale (după 1342), victoria ar fi fost hotărîtă de un miracol al sfîntului rege venit din mormînt.

Ţinînd seama de cronologia picturilor murale care reprezintă legenda lui Ladislau, cele mai multe realizate după jumătatea secolului al XIV-lea, se poate afirma că tocmai nădejdea în biruinţa contra tătarilor a contribuit la proliferarea ciclului legendar în pictură. La această concluzie concură şi repartizarea teritorială, pentru că, aşa cum s-a arătat mai sus, principalele grupuri de monumente cuprinzînd legenda lui Ladislau se află în faţa trecătorilor Oituz şi Ghimeş-Palanca, în Transilvania, Poprad şi Dunajec, în Slovacia.

Popularitatea lui Ladislau cel Sfînt ca purtător de biruinţă împotriva tătarilor a fost atît de mare încît legenda sa a pătruns şi în mediile slave, care erau apte să o primească întrucît cunoşteau de mai multă vreme legenda lui Digenis Akritas sub denumirea de Devgenievo Dejanie[83]. Este important de ştiut că, în varianta slavă, Ladislau se luptă cu tătarii din hoardele conduse de Batu, aşadar invazia pecenegă din 1068, devenită cumană pentru cronicarii de curte din secolul al XIV-lea, s-a tranformat în marea invazie din 1241—1242 care a pîrjolit toată Europa răsăriteană.

În această variantă, legenda lui Ladislau pătrunde şi în vechile scrieri româneşti, cele mai vechi texte păstrate datînd din secolul al XVI-lea. În *Cronica moldo-rusă*, care datează din prima treime a secolului al XVI-lea, Ladislau, sub numele de Vladislav, se luptă cu tătarii care au trecut prin Moldova şi *„peste munţii înalţi"*. Într-una din interpolările sale la *Cronica* lui Grigore Ureche, Simion Dascălu — referindu-se la un *„letopiseţ unguresc"* — povesteşte cum *„Laslău craiu"* i-a gonit pe tătari şi *„i-au trecut peste Nistru, la Crîm, unde şi pînă astăzi trăiescu"*[84]. Fiind vorba despre lucrări scrise, este neîndoielnic că sursa de inspiraţie au fost cronicile ungureşti din secolul al XIV-lea, ca dovadă stînd episodul fetei răpite care şi aici se îndrăgosteşte de răpitorul ei, ba chiar îl ajută împotriva lui Ladislau, pentru care motiv acesta îi ucide pe amîndoi[85]. Este de

---

81 Walafrid Strabo, cf. Louis Réau, *L'art du moyen âge. Arts plastiques*, Paris, 1935, p. 2.

82 După D. Onciu, *Papa Formosus în tradiţia noastră istorică*, în *Opere*, vol. II, Bucureşti, 1968, p. 7.

83 A. Pertusi, *op. cit.*, p. 58; Jozsef Perény, *Die Ladislau Legende in Russland*, „Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös nominatae — sectio historica", 1957, p. 172—184.

84 *Cronica moldo-rusă:* Ion Bogdan, *Cronicile slavo-române*, Bucureşti, 1959, p. 158—159; Grigore Ureche, *Letopiseţul Ţării Moldovei*, Bucureşti, 1958, p. 68—69; P. P. Panaitescu, *Istoria slavilor în româneşte în secolul al XVII-lea. Cronica lui Gheorghe Brancovici şi Sinopsisul de la Kiev*, „Revista istorică română", X, 1940, p. 100—117; *mss. românesc 249* (fol. 58 recto-fol. 59 verso) şi *mss. românesc 770* (fol. 65 verso — 67 recto) la Biblioteca Academiei R. S. România. Mulţumesc şi pe această cale prof. Emil Lăzărescu care mi-a semnalat existenţa acestor două manuscrise.

85 Pentru interesul său istorico-literar, dăm aici textul integral din *mss. românesc 249: „Pentru cneziile Chievului care au fost suptu jugul cel cumplit al lui Batic tătarul". „Deci pentru depărtarea lui D[um]nezeu au stăpînit tătarii Chievul, iar stăpînind răul credincios şi cumplitul Batic Rosiia, pentru păcatele noastre, au făcut pre Iaroslavul Vsevolodovici cnez mare Chievului şi pe toată Rossia, la anul de la zidirea lumii 6751, iar pre cnez Mihail al Cernihului şi pre un boiariul al său anume Theodor i-au muncit păgînul şi cumplitul Batic căci n-au vrut să se închine D[um]nezăilor lui, după păgînescu lor obicei şi tot întru acelaş an marele cnez Daniil, feciorul lui Roman care se numea somaderjeţ a toată Rosiia au însurat pre feciorul său anume Lev, luînd pe fata lui Belas craiul unguresc, însă acest Lev a zidit cetatea cia mare anume Lvovul, numind-o pre numele său; iar marele cnez Daniil era foarte cinstit de păgînul Batic pentru vitejia sa cea mare; şi au fost încununat la împărăţia Rosiei prin cei trimiş[i] de papa al Romei, dar pravoslavnica credinţă încă o au mai întărit şi întru dînsa pînă la moartea sa au trăit, precum mărturisesc vechile leatopiseţi. Iar acel fără D[um]nezeu păgîn Batic împăratul tătărăsc, răsipind cnejăile Rosiei nu s-au îndestulat cu atîta, ci încă s-au dus, cu toate oardele sale, spre stăpînirea leşească şi ungurească spre părţile apusului ş[i] multe oraşe şi sate au pustiit arzînd ş[i] omorînd fără milă neamul creştinesc. Pînă au ajunsu şi la stoliţa ungurească, la numita cetate Varadinul. Şi tăbărînd coşurile şi coşteicele tătărăşti supt*

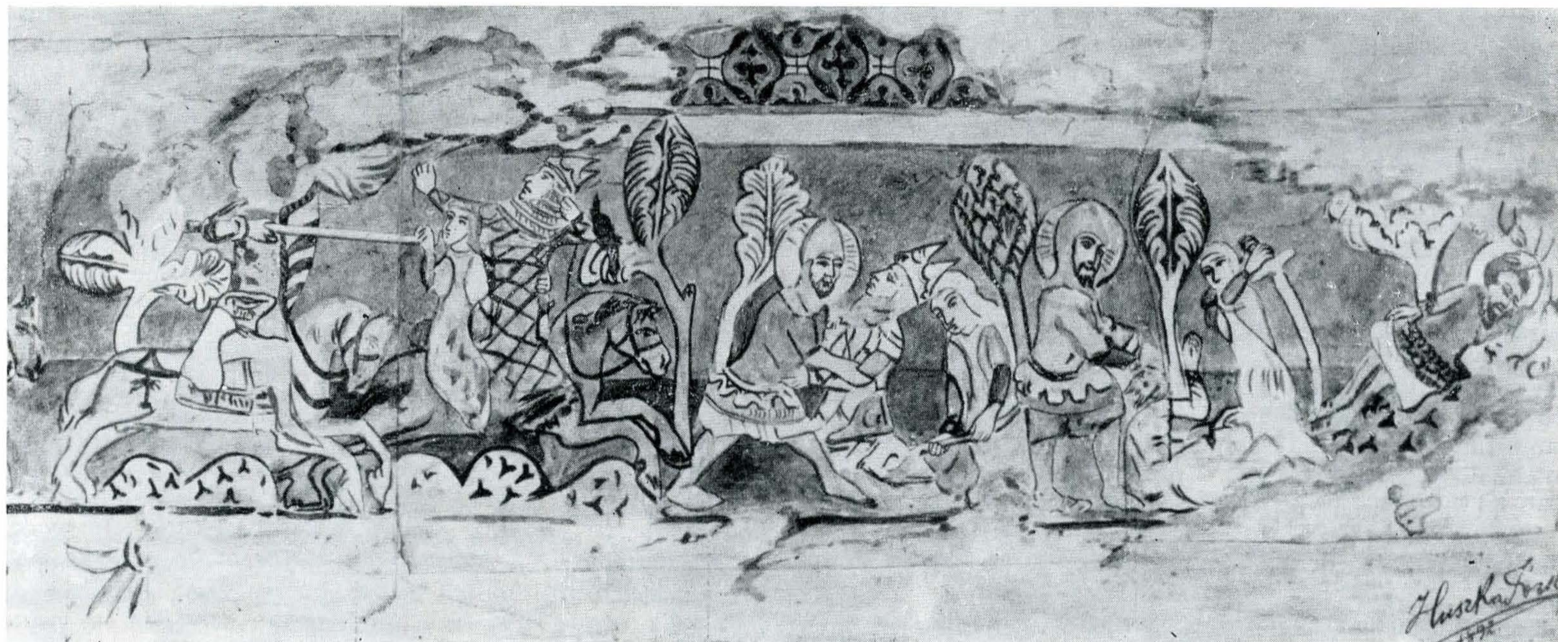


Fig. 10. *Urmărirea cumanului, Lupta corp la corp, Înfrîngerea cumanului, Odihna lui Ladislau* (Moacșa) după o copie executată de Huszka J.

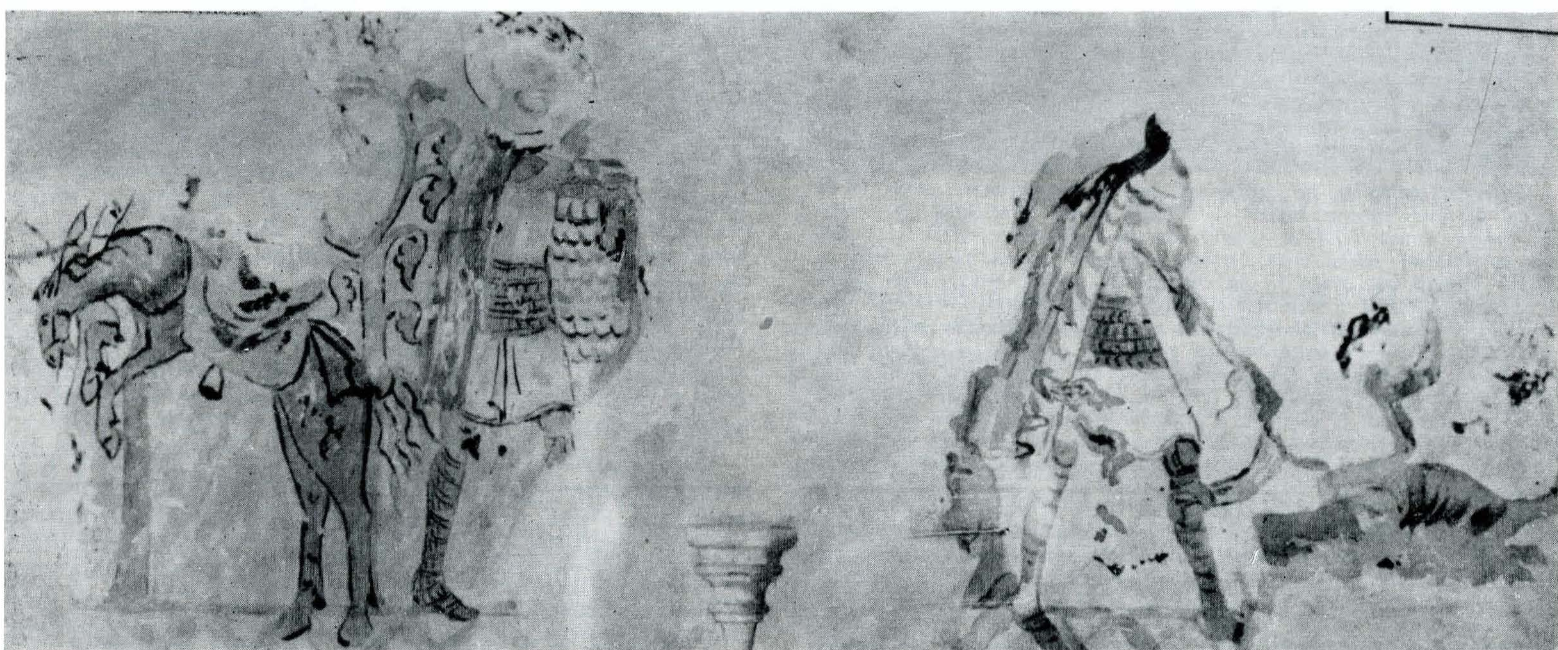


Fig. 11. *Lupta corp la corp* și *Înfrîngerea cumanului* (Mugeni) după o copie în acuarelă executată de Huszka J.

Fig. 12. *Plecarea la luptă* și *Binecuvîntarea* (Mugeni) după o copie în acuarelă executată de Huszka J.



observat din lectura *manuscrisului românesc nr. 249* — tradus desigur după un text slav — că autorul lui a ţinut seama de unele date cuprinse în cronicile ungureşti din secolul al XIV-lea, dar a dezvoltat povestirea adăugînd numeroase elemente noi. Lupta se dă acum cu tătarii şi cu Batu însuşi, prezentat ca răpitor al fetei, iar centrul acţiunii se deplasează la Oradea, unde era şi sanctuarul lui Ladislau. Autorul ştie şi despre existenţa statuii ecvestre a regelui sfînt, deci el şi-a redactat textul cel mai devreme la începutul secolului al XV-lea. Mai trebuie remarcat că fata răpită este aici chiar sora regelui — desigur printr-o îngustă preluare a pasajului din *Chronicon pictum*, în care Ladislau se adresează fetei cu „soră". Aspra pedeapsă la care este supusă fata împreună cu răpitorul ei decurge dintr-o nouă interpretare a justiţiei morale. Este însă important să reţinem că la lupta cu tătarii a participat întregul popor (*„muerile şi copiii"*), deci pe sensul pe care l-am putut descifra în ciclurile legendare pictate.

Revenind la epoca lui Ludovic Angevinul, în timpul căruia a avut loc deplina înflorire a cultului lui Ladislau — cînd s-a construit şi noua catedrală din Oradea cu al său ansamblu statuar — putem înţelege întrucît această înflorire a fost motivată tocmai de substituirea care avusese loc: regele sfînt era acum un protector al frontierei de răsărit împotriva tătarilor care constituiau un pericol incomparabil mai mare decît al cumanilor de odinioară.

Dacă aşa stau lucrurile, ne putem pune întrebarea: de ce a decăzut atît de repede cultul lui Ladislau cel Sfînt, ştiind că tătarii au rămas vreme îndelungată o prezenţă neliniştitoare pentru partea răsăriteană a Europei. Credem a descifra destrămarea autorităţii regelui cavaler în mai multe cauze de ordin intern şi extern.

Cu moartea lui Ludovic cel Mare (1382) dinastia angevină din Ungaria se stinge, urmînd ca, după cîţiva ani de interregn, tronul să revină ginerelui său, Sigismund de Luxemburg. Atît prin educaţie cît şi prin orientarea politică, Sigismund era departe de Angevinii care îl precedaseră, interesele sale în sud-estul european fiind cu mult întrecute de ambiţiile pentru succesiunea sfîntului Imperiu romano-german. Pentru el tronul Ungariei nu reprezenta decît o trambulină şi — sigur este — Sigismund nu a simţit nevoia să-şi facă din Ladislau cel Sfînt un *paladium*, atenţia acordată de el centrului de cult de la Oradea fiind cu totul neînsemnată, fapt dovedit şi de ruinarea catedralei de aici, consemnată, aşa cum s-a mai arătat, în 1445.

Concomitent cu abandonarea de către curtea regală de la Buda a cultului lui Ladislau, au intervenit o serie de modificări pe harta Europei, care au avut drept consecinţă o substanţială diminuare a pericolului tătărăsc. În 1359 apăruse statul independent al Moldovei, care prin energicele măsuri defensive luate de Petru Muşat (c. 1379—c. 1391) şi Alexandru cel Bun (1400—1432) crease o puternică barieră între hoardele tătărăşti şi părţile de răsărit ale Transilvaniei şi ale Slovaciei. Deopotrivă, ascendenţa militară a marelui cnezat al Lituaniei, care, în timpul lui Vitautas (Vitold), ajunge să controleze întregul spaţiu dintre Baltica şi Marea Neagră, a fost un factor care a contribuit la liniştea Transilvaniei şi Slovaciei din partea tătărească.

Un alt pericol preocupa acum curtea de la Buda: erau turcii otomani care, încă din 1368, călcaseră frontierele regatului. Poate că tocmai în legătură cu acest eveniment trebuie explicată apariţia legendei lui Ladislau în pictura bisericii din Turnišče-Slovenia, dar credinţa că regele sfînt este un protector al frontierelor de răsărit era prea înrădăcinată pentru a mai fi posibilă o translare spre vest, ansamblul sloven rămînînd o excepţie.

*

Revenind asupra reprezentării legendei lui Ladislau cel Sfînt în pictura murală medievală din Transilvania, este util să fie puse în evidenţă mai multe elemente de ordin iconografic, stilistic şi cronologic, în care scop se impune o prezentare mai amănunţită a ansamblurilor păstrate, precum şi a mărturiilor documentare.

Cel mai vechi ciclu legendar care s-a conservat, care este şi cel mai complex ca alcătuire iconografică, aparţine bisericii romano-catolice din satul GHELINŢA[86]. Situată pe peretele nordic al navei, unde ocupă integral registrul superior, legenda lui Ladislau este ilustrată prin următoarele episoade: *Binecuvîntarea lui Ladislau de către episcopul din Oradea, Plecarea oastei la luptă, Bătălia de la Kerles, Urmărirea cumanului care a răpit fata, Lupta corp la corp cu cumanul, Cumanul este răpus cu ajutorul fetei, care îl decapitează.*

Aşa cum am arătat şi cu alt prilej[87], reprezentarea legendei lui Ladislau se datorează aceluiaşi artist care a pictat şi ciclul cristologic aflat în registrul inferior al peretelui, identitatea stratului de preparaţie, ca şi perfecta consonanţă stilistică fiind în acest sens argumente hotărîtoare. Aducînd în discuţie unitatea de stil dintre cele două registre de pictură este necesar să se observe şi faptul că

---

cetate, care iaste la mijlocul ţării ungureşti, fiind îndestulată cu de toate ş[i] îmbişugată de ajuns, zaharea de băut şi de mîncat, avînd şi pîrae mari, gîrle care intra în şanţurile cetăţii pe dinafară şi înlăuntru, pentru aceia nu se temeau cei ce şăde[au] într-însa. Deci atuncea Vladislav, craiul unguresc, care stăpînea ţara Cehilor şi a Nemţilor şi toată Pomerania şi măcar că era cu craiul Belos, dar grăbindu-i păgînii ei n-au apucat să-ş[i] strîngă oştile lor care erau împrăştiate în multe părţi pe departe ş[i] neavînd craii cu cine să stea în potriva păgînului Batic, de mare nevoe i-au căutat craiului Vladislav a să închide în cetate şi fiind un turn foarte înalt s-au suit într-însul ş[i] de acolo priviia peirea ţării sale ş[i] cu amar suspina, nu puţine zile nepuţîndu-ş[i] folosii cît de puţin, însă cu rugăciunea cătră D[um]nezeu cu atîtea să mîngîia. Iar într-o zi privind împregiurul cetăţii vedia vinînd de afară soru-sa fugind la cetate ca să mîntuiască de robie, dar îndată prinsă fiind de păgîni au dus-o la Batic. Atuncea craiul mai cu însutită scîrbă s-au întristat adăogînd scîrbă peste scîrbă şi obtînd plîngea cu amar şi lacrămi peste lacrămi vărsa. Deci fiind el întru atîta scîrbă şi cuprinsu de mult năcaz, petrecea întru acel turn tînguindu-ş[i] ticăloşiia primejdii sale „că pentru păcatele mele", zice, „împreună cu mine s-au primejduit ş[i] s-au prăpădit ş[i] toată ţara mea." Dar întru-una de zile, aflîndu-să el tot cu aceiaş[i] nemîngîiată scîrbă şi întristare, făcîndu-ş[i] ruga sa cătră D[um]nezău cu lăcrimi fierbinţi, s-au făcut o uimire preste dînsul, făr de veste, ca cum ar fi grăit oarecine cătră dînsul i-au zis: „pentru ce tu post cu rugă amestecat cu lacrimi dai puternicului D[um]nezeu, pentru păgînul împărat şi acesta îţi iaste [în] mîna ta". Iar craiul, ca cum s-ar fi trezit dintr-un somn şi luînd oareşce îndîr[jire] întru inima sa s-au bucurat foarte ş[i] pogorîndu-să din turn jos au văzut cal bun înşălat stînd la scară şi de nimenea ţinut ş[i] la oblîncul şealii bardă lungă legată. Deci încredinţîndu-să craiul pe ajutorul marelui D[um]nezău, au încălecat pre cal luînd barda în mîna sa; şi eşind cu multă îndrăznire din cetate cu o[a]stea cîtă să tîmplasă ş[i] lovindu foarte tare şi făr-de viaste coşurile şi coştiacele tătărăşti, unde era şi protivnicul lui D[um]nezău, păgînul Batic. Iar D[o]mnul D[um]nezău dînd spaimă şi mare groază vărsînd şi umplînd inimile păgînilor a tuturor, atîta cît n-au put[ut] să stea să-ş[i] ţie coşurile şi cazanul lor ci toţ[i] de odat[ă] au început a fugi în toate părţil[e]; iar ungurii iute tăindu-i îi goniia şi multă mulţime nenumărată din păgînii varvari făr-de milă au omorît; şi nu numai cătanile ungurii tăia şi omorîia pre păgîni şi ce mu[e]rile şi copii[i] pe care păgîni vede[au] că au rămas ş[i] au scăpat ii omorăia ş[i] de viiaţă îi lipsiia. Iar acel bez duşnik şi fără D[um]nezău păgînul Batic fugiia cu sora craiului călări; iar însuş[i] craiul gonindu-l pre păgîn. Iar păgînul s-au întorsu la craiul, cunoscînd că iaste însuş[i] craiul. Iar sora craiului în loc să ajute fratelui ei ia mai tare şi degrab ajuta păgînului Batic. Atuncea văzînd craiul această negîndită şi neaşteptată urîciune de la soru-sa şi primejdie de moarte văzînd, mai iute mînie cu putere s-au aprinsu în inema craiului ş[i] ca un leu răcnind ş[i] asupra lor cu barda răpezindu-se, pre amîndoi în do[u]ă i-a despicat. Şi aşia ticăloşesc şi amar sfîrşit au luat viaţa păgînului Batic la cetatia Varadinului. Şi într-acest chip luînd sfîrşit Batic cu mulţimea păgînilor lui s-au întorsu ungurii la coşurile unde fusese tabăra păgînilor şi s-au aşăzat unguru în locul lor, măcar că încă mulţime de păgîni era împrăştiiaţ[i] prin ţara ungurească arzînd şi tîrguri şi cetăţ[i], tăindu şi robind creştinii. Şi întorcîndu-se păgîneasca oaste la coşteicele şi la cazanul lui Batic (precum era învăţaţ[i] de la dînsul) cu multă pradă ş[i] cu mulţime dă robi, gîndind că-l vor găsi unde l-au lăsat, dar li s-au întîmplat de alt feliu; căci cu ajutorul lui D[um]nezău în locu păgînului Batic, ei au găsit pe crai Vlad[i]slav şi în loc să tîlnească cu soţii de a lor, ei s-au tîlnit cu oastea ungurească. Carii aştepta acolo pre dînşii şi adunîndu-să tătarii iar ungurii prin ascuţişul săbiilor îi trăgea, numai carii să făgăduia că se vor boteza şi vor crede D[um]nezeului H[risto]s aceia numai îş[i] dobîndia graţie şi slobozire întru viaţă pentru aceasta. Aceia ce gîndia păgînul Batic să facă craiului unguresc, degrab i-au venit la capul lui şi la acei ce au fost cu dînsul. Deci, după această mare izbîndă şi biruinţă ce le-au dat D[um]nezău asupra păgînilor, mare praznice făcînd au mulţumit lui D[um]nezeu făcînd şi vărsînd încă şi chipul craiului de aramă şăzînd pre cal ş[i] şi cu barda în mînă ş[i] l-au pus într-acel turn înalt că acolo îi să arătasă vedenia şi agiutoriul spre biruinţă să fie întru vecinică pomenire în neamul cel viitor după dînşii . . ."

[86] Pentru bibliografia privind picturile acestui monument, a se vedea nota 32.

[87] Vasile Drăguţ, *Restaurarea picturilor murale de la Ghelinţa*, „Buletinul monumentelor istorice", 1973, nr. 4, p. 45—54.



Fig. 13. *Bătălia de la Kerles* (Biborţeni)

modul de tratare nu este, totuşi, acelaşi. În reprezentarea ciclului cristologic autorul a recurs în mod frecvent la scheme iconografice cunoscute, utilizarea fidelă a modelelor determinînd un anume convenţionalism; dimpotrivă, în reprezentarea legendei lui Ladislau compoziţiile sînt mai libere, mai ingenioase — chiar dacă uneori mai stîngace, dovadă a absenţei unor modele cu autoritate. De asemenea, este important de subliniat că mijloacele de expresie picturală indică fără echivoc un artist format în ambianţa Italiei, la curent cu inovaţiile şcolii florentine dominată pe atunci de personalitatea lui Giotto. Preocuparea pentru modelajul formelor, folosirea culorilor în saturaţii diferite, monumentalitatea figurilor ca şi amploarea sculpturală a faldurilor, gama cromatică bogată şi strălucitoare, de asemenea acel mărunt dar semnificativ indiciu al ochilor migdalaţi cu coadă prelungă, toate acestea vorbesc despre un artist format în directă legătură cu experienţele picturii italiene din prima jumătate a secolului al XIV-lea, cu probabilitate din preajma anilor 1330.

Ţinînd seama de faptul că reprezentarea legendei lui Ladislau cel Sfînt de la Velká Lomnica, databilă în aceeaşi perioadă, poartă, de asemenea, puternice amprente italienizante, avem un argument suplimentar cu privire la rolul pe care îl va fi jucat mediul cărturăresc şi artistic de la curtea napolitanului Charles Robert în elaborarea hagiografică şi iconografică a legendei.

Desfăşurarea ciclului legendar de la Ghelinţa beneficiază de o remarcabilă fluenţă, datorită tratării în friză, fără cezuri verticale între episoade. Acest mod de a compune scenele, foarte potrivit temelor narative, este mai evident în prima parte, pînă la bătălia de la Kerles, în cea de-a doua jumătate a frizei episoadele fiind diferenţiate — cu multă discreţie, e adevărat — prin siluete de copaci[88]. Între cele două părţi ale ciclului legendar mai sînt de semnalat — dacă sînt avute în vedere şi celelalte monumente — şi alte diferenţe de ordin iconografic. În timp ce partea secundă, rezervată urmăririi şi înfrîngerii cumanului răpitor de fete, este mai stabilă din punct de vedere iconografic, fiecare episod fiind conturat cu claritate, prima parte este mai liberă, atît ca redactare cît şi ca interpretare.

Primele două episoade: *Binecuvîntarea lui Ladislau de către episcopul din Oradea* şi *Plecarea oastei la luptă* sînt intim legate între ele datorită abilei aşezări a figurii lui Ladislau. Reprezentat călare, în flancul drept al grupului de călăreţi care pleacă la luptă, Ladislau se roteşte în şa, întorcîndu-şi chipul către episcopul orădean care face semnul binecuvîntării cu mîna dreaptă. În grăbita lui mişcare, surprinsă în plin marş, Ladislau face un gest de salut, potrivindu-şi coroana peste gluga de zale. Trupa de călăreţi este admirabil redată, figurile sînt desenate cu energică simplitate într-un grupaj concentrat care sugerează hotărîrea în unitatea de acţiune.

Deşi nu ocupă decît o suprafaţă restrînsă, *Bătălia de la Kerles* se impune atenţiei prin două caracteristici: realismul crud al înfruntării dintre luptători şi, mai ales, renunţarea la desenul final, care în celelalte episoade dă un contur pronunţat figurilor. Este de presupus că cea de-a doua caracteristică avea o semnificaţie precisă în limbajul pictural propus de autorul ansamblului de la Ghelinţa: credem a nu greşi dacă descifrăm aici intenţia de a sugera cît mai convingător amestecul nedefinit al confruntărilor individuale, topirea lor în masa informă a bătăliei.

În continuare, ilustrarea legendei evocă bravura personală a lui Ladislau, într-o redactare aproape identică cu aceea de la Velká Lomnica.

Ladislau urmăreşte cumanul care a răpit fata, încercînd să-l lovească cu lancea. Cumanul s-a răsucit în şa încercînd să tragă cu arcul împotriva urmăritorului, dar fata răpită a apucat de arc, ţinîndu-l întins, pentru a împiedica slobozirea săgeţii. În episodul următor, cei doi combatanţi au descălecat şi se înfruntă în luptă corp la corp, dar lupta este inegală pentru că fata a intervenit retezînd cu o lovitură de secure un picior al cumanului. Ultimul episod ilustrează înfrîngerea definitivă a cumanului: el este trîntit la pămînt, Ladislau l-a apucat de păr şi-l ţine strîns, în timp ce fata îi aplică lovitura de graţie, decolîndu-l cu o sabie.

Asemănarea scenelor evocate cu cele din pictura de la Velká Lomnica priveşte atît dispoziţia compoziţională a figurilor, cu gesturi care merg pînă la identitate, cît şi detaliile de recuzită şi costum.

Este evident că asemănarea în cauză are la bază un model comun, probabil un text ilustrat care s-a pierdut.

---

[88] Motivul decorativ al copacului, ca element de scandare a episoadelor narative, apare şi în picturile de la Velká Lomnica.



Fig. 14. *Ladislau cel Sfînt* (Pădureni), după o copie în acuarelă executată de Huszka J.

Fig. 15. *Odihna lui Ladislau* (Dîrjiu)



Vorbind despre modul de redare a luptelor cavalerești — atît a celor de grup cît și a celor individuale — este necesar să fie subliniat gustul pe care lumea nobiliară a secolelor XIII—XIV l-a avut pentru asemenea reprezentări. Vlasta Dvořáková a semnalat deja contingențele stilistice și tipologice care există între picturile de la Velká Lomnica și reprezentarea legendei ducelui Guillaume d'Orange care decorează turnul Ferrande din Pernes-en-Provence (Vaucluse)[89]. Exemplele pot fi înmulțite cu ușurință pentru că, mai ales în Franța, se poate vorbi despre o adevărată modă a povestirilor cavalerești transpuse în pictură murală. Uneori este vorba despre o simplă ilustrare a turnirurilor, ca la castelul Cindré (Allier), ca la o casă din Hérisson (Allier), ca la ferma Loives din Montfalcon (Isère), ca în turnul Palmata din Gaillac (Tarn), ca la Villiers-Saint-Sépulcre (Oise) sau ca în turnul Arlet din Caussade (Tarn et Garonne)[90]. Uneori temele cavalerești se împletesc cu cele hagiografice, alături de figura sfîntului Gheorghe, fiind des citat sfîntul Martin din Tours, dar mai ales sfîntul Gilles.

Deosebit de complexă este decorația murală a sălii mari din turnul Ferrande din Pernes-en-Provence. Alături de reprezentarea legendei ducelui Guillaume d'Orange, învingătorul gigantului Ysoré, se păstrează aici o foarte detaliată ilustrare a războaielor purtate de Charles d'Anjou împotriva Hohenstaufenilor, pentru dobîndirea și păstrarea regatului Siciliei. Au fost reprezentate atît mari scene de bătălie — Benevent și Tagliacozzo — cît și lupte izolate între cavaleri[91].

Executate către sfîrșitul secolului al XIII-lea, picturile din turnul Ferrande au un remarcabil pandant în picturile ce decorează sala inferioară a castelului Saint Floret (Puy de Dôme). Ilustrînd *Romanul lui Tristan*, picturile de la Saint Floret cuprind numeroase momente de luptă, călare și pe jos, similitudinile cu reprezentările din legenda lui Ladislau avînd uneori un caracter frapant[92]. Problema nu este aici stabilirea unei relații directe între picturile transilvănene și cele din Franța, ci considerarea unui curent de largă circulație în mediul seniorial, curent în cadrul căruia Angevinii, prezenți prin diferitele lor ramuri din Provence și Sicilia pînă în Transilvania și Slovacia, par să fi jucat un rol catalizator.

În acest sens este semnificativ și faptul că, pentru palatul regal din Napoli, regele Robert d'Anjou i-a comandat lui Giotto reprezentarea celor nouă mari viteji care încarnau virtuțile cavalerești[93].

Așadar, dacă din punct de vedere al genezei hagiografice legenda lui Ladislau a putut avea explicația dată mai sus, din punct de vedere al structurii iconografice și stilistice ea s-a înscris într-o modă de largă respirație, care a avut printre principalii patroni pe aceiași angevini la care ne-am referit în mod repetat. Dacă la ansamblurile murale se adaugă manuscrisele decorate cu miniaturi[94], imaginea de ansamblu a reprezentărilor ciclurilor legendare și cavalerești devine încă și mai bogată, oferind multiple puncte de referință pentru problema în studiu.

În ordine cronologică, următorul monument transil-

---

[89] Vlasta Dvořáková, *op. cit.*, p. 39, cu trimitere la P. Deschamps & M. Thibout, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique*, Paris, 1963. Picturile din turnul Ferrande datează de la sfîrșitul secolului al XIII-lea.

[90] P. Deschamps & M. Thibout, *op. cit.*, p. 221, 227—229, pl. CXL, CXLII, CXLIII.

[91] O amplă prezentare a acestor picturi este făcută de P. Deschamps & M. Thibout, *op. cit.*, p. 229—234. De remarcat că și aici scenele se desfășoară pe un fond neutru, episoadele fiind uneori separate prin siluete de arbori.

[92] P. Deschamps & M. Thibout, *op. cit.*, p. 222—226, pl. CXLII. Remarcabilă pentru asemănarea compozițională cu pictura de la Ghelința — și în general cu imaginile în care Ladislau este înfățișat în luptă corp la corp cu cumanul — este o scenă în care doi cavaleri descălecați se înfruntă piepțiș, asistați de o prințesă. Și aici scenele se desfășoară pe un fond uniform, cu arbori distribuiți egal. Pe baza analizei costumelor s-a propus datarea picturilor de la Saint Floret în anii 1364—1370.

[93] P. Deschamps & M. Thibout, *op. cit.*, p. 229.

[94] A se vedea de exemplu *Les grandes chroniques (ante 1285)*, *La vie de Saint Louis* (s. XIV), *Histoire de Saint Louis* (s. XIV), *Miroir historical du roi Jean* (ante 1350), *La légende de Saint Denis* (1307), conform Henry Martin, *La miniature française du XIII^e au XV^e siècles*, Paris-Bruxelles, 1924, pl. 11, 28—32, 40.

vănean care conține ilustrarea legendei regelui Ladislau este biserica reformată din MUGENI[95]. Dispusă tot pe peretele nordic al navei și tot în registrul superior, aici friza narativă s-a păstrat în stare fragmentară, pictura avînd mult de suferit la sfîrșitul secolului al XV-lea cînd vechiul plafon al bisericii a fost înlocuit cu o boltă gotică în rețea, ale cărei console au fost încastrate în zidurile laterale[96]. Cercetarea fragmentelor de pictură păstrate este îngreuiată de faptul că pelicula de var intervenită în perioada Reformei și înnoită de mai multe ori de-a lungul timpului continuă să ascundă suprafețe importante[97].

Spre deosebire de alte monumente, la Mugeni ciclul legendar începe pe peretele vestic. Aici a fost reprezentată *scena plecării la luptă și a binecuvîntării lui Ladislau de către episcopul din Oradea*. În fața cetății Oradiei, pe ale cărei ziduri încununate de turnuri se află trîmbițași, episcopul, însoțit de un grup de femei (?) face gestul binecuvîntării; Ladislau călare, cu securea sprijinită de umăr, își potrivește coroana, în timp ce călăreții care îl însoțesc au pornit la luptă[98]. Pe peretele nordic, legenda continuă cu următoarele scene: *Bătălia de la Kerles* (păstrată fragmentar), *Urmărirea cumanului* (aproape complet distrusă prin deschiderea unei ferestre), *Lupta corp la corp cu cumanul* (scenă distrusă parțial prin încastrarea unei console, se mai păstrează doar o parte din figura lui Ladislau), *Înfrîngerea cumanului* (de asemenea fragmentară). Ultima parte a legendei (poate *Odihna lui Ladislau*) este aproape intregral distrusă. Din tot ceea ce s-a păstrat pe peretele nordic, deosebit de valoros este unul din fragmentele care ilustrează bătălia de la Kerles. Cu o remarcabilă vervă, autorul anonim al picturilor a știut să redea învălmășeala sîngeroasă a luptei, amestecul confuz de luptători în diferite atitudini, cai cabrați sau căzuți la pămînt, fete răpite. În nici o altă pictură bătălia de la Kerles nu a fost atît de sugestiv redată, chiar dacă — ținînd seama de toate caracteristicile — autorul nu poate fi considerat un maestru. Dimpotrivă, analizînd mijloacele de expresie, sîntem în situația să consemnăm o gamă foarte limitată, care trădează o formație modestă de artist provincial. Executate într-o tehnică puțin rezistentă[99], picturile în discuție prezintă o gamă cromatică redusă la cîteva nuanțe de roșu și ocru, la negru și alb, la cîteva griuri. Lipsit de școală și fără preocupare pentru proporții, pictorul se recuperează pe plan artistic prin desenul foarte vioi, chiar intempestiv, prin simțul mișcării, prin expresivitate. În fond, toată pictura de la Mugeni se bazează pe efectul grafic, culoarea avînd un rol auxiliar, fiind dispusă în suprafețe plate cu valori decorative.

Datarea picturilor de pe peretele nordic al bisericii din Mugeni a fost, prin excelență, controversată, atribuirile oscilînd între sfîrșitul secolului al XIII-lea[100] și mijlocul secolului al XV-lea[101]. În fapt, este aici vorba despre un exemplu tipic de pictură gotică de stil liniar-narativ, rezultat din sinteza formelor romanice tîrzii cu ilustrațiile de carte din ambianța nordică. Difuzată mai ales în Germania și în țările nordice, pictura liniar-narativă a avut puternice ecouri în Transilvania secolului al XIV-lea, la Homorod, la Mălîncrav, la Drăușeni etc.

De la picturile bisericii Sf. Ioan din Bressanone (Bri-



Fig. 16. *Ladislau cel Sfînt*, detaliu din fig. 19

Fig. 17. *Plecarea la luptă*, detaliu (Kraskovo-Stovacia)



[95] Pentru bibliografia bisericii din Mugeni vezi nota 33.

[96] Vezi nota 74.

[97] O restaurare a picturilor de la Mugeni este prevăzută pentru anii 1976—1977.

[98] Scena aceasta a fost curățită de var — destul de stîngaci — la sfîrșitul secolului trecut, odată cu celelalte picturi, fiind copiată în acuarelă și reprodusă de Malonyay Dezsö în *A magyar nép művészete*, II, Budapesta, 1909, p. 10. Ulterior a fost revăruită, astfel că în 1964, cînd am publicat articolul nostru despre picturile de la Mugeni, nu se vedeau din ea decît mici fragmente. În prezent a fost din nou degajată.

[99] Cu probabilitate un „al secco" executat pe tencuiala ușor reumezită.

[100] Balogh Jolán, *Az erdély renaissance*, Cluj, 1943, p. 16; Radocsay Dénes, *op. cit.*, p. 98. Radocsay crede că aici apare pentru prima oară legenda lui Ladislau, opinie a cărei netemeinicie rezultă, credem, din întreaga expunere de față.

[101] V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 771



Fig. 18 și 19. *Urmărirea cumanului, Înfrîngerea cumanului, Lupta corp la corp* (biserica unitariană din Dîrjiu, jud Harghita)

xen), datate în al doilea sfert al secolului al XIV-lea[102], pînă la bogatul ciclu iconografic din biserica Sf. Maria din Stary Plzenec, datat în jurul anului 1351[103], și pînă la picturile bisericii din Mugeni există o largă varietate de forme, dar, în esență, problemele stilistice rămîn aceleași. Ezitarea între formele tradiționale romanice și cele mai noi ale goticului, predominanța caracterului grafic, gama cromatică restrînsă, stereotipia figurilor sînt definitorii pentru această fază stilistică specifică primei jumătăți a secolului al XIV-lea. Ținînd seamă de unele timide încercări de modelaj cromatic ca și de unele detalii de costum[104], credem că datarea picturilor de la Mugeni către mijlocul secolului al XIV-lea se impune cu necesitate.

Înainte de a încheia prezentarea legendei lui Ladislau de la Mugeni este locul să observăm că desfășurarea iconografică este foarte asemănătoare cu aceea de la Ghelința, dar că interpretarea este mai liberă datorită transpunerii într-o nouă viziune stilistică. Oricum episoadele rezervate luptei corp la corp a lui Ladislau cu cumanul par să fi fost mai conservatoare, părînd a indica o mai clară cristalizare iconografică pentru această parte a legendei.

Prin demolarea la sfîrșitul secolului trecut, a bisericii reformate din MOACȘA[105] (jud. Covasna) a dispărut pentru totdeauna una dintre cele mai frumoase ilustrări a legendei regelui Ladislau cel Sfînt. Din fericire, acuarelele realizate de Huszka Jozsef în 1892 păstrează o destul de fidelă amintire a picturilor dispărute, oferind îndestulătoare elemente de ordin iconografic și stilistic. Este probabil că și aici ciclul legendar începea cu scena *Plecării la luptă.* Urma apoi o foarte amplă reprezentare a bătăliei de la Kerles, impresionantă prin claritatea organizării compoziționale: cavaleria maghiară înarmată cu sulițe lungi, după sistemul occidental, galopează împotriva cumanilor înarmați cu arcuri și săbii scurte ca, în general, luptătorii din stepă. Ladislau este înfățișat în momentul în care străpunge un dușman pe care se pregătește să-l arunce din șa, apucîndu-l de coif(?). Potrivit observației făcute mai sus, partea a doua a ilustrării este mai aproape de modelele stabilite anterior la Velká Lomnica și la Ghelința. *Urmărirea cumanului, Lupta corp la corp, Înfrîngerea cumanului și Odihna lui Ladislau* se succed pe un fond neutru scandat de pomișori, iar compunerea episoadelor este, cu mici variațiuni, aceea cunoscută. Dacă acuarelele lui Huszka sînt fidele, sînt de observat siluetele mai bondoace. Elementele de costum par îndestulătoare pentru a data picturile de la Moacșa în ultimul sfert al secolului al XIV-lea, corespondentul lor cel mai apropiat fiind legenda lui Ladislau de la Rakoš (Slovacia) atribuită ultimilor ani ai aceluiași secol[106].

Cunoscut numai prin intermediul unor observații publicate de Huszka, bogatul ansamblu mural ce decorase biserica unitariană din MĂRTINIȘ (jud. Harghita) a dispărut la sfîrșitul secolului trecut[107]. El conținea următoarele scene: *Plecarea la luptă și Binecuvîntarea, Marșul, Bătălia de la Kerles, Urmărirea cumanului, Înfrîngerea cumanului.* Ultima scenă cuprindea trei figuri de bărbați — *Închinarea cumanilor* (?). Potrivit părerii lui Huszka, aceste picturi ar fi fost realizate în prima jumătate a secolului al XIV-lea, datare greu de acceptat dacă se iau în considerație mărturiile lui Huszka combinate cu analiza copiilor în acuarelă după picturile din corul dispărutei biserici[108]. Credem a nu greși prea mult dacă situăm picturile de la Mărtiniș la sfîrșitul secolului al XIV-lea, eventual chiar la începutul secolului al XV-lea.

Demantelată în 1897, vechea biserică reformată din FILEA (jud. Harghita) păstrase pe peretele nordic al navei, în registrul superior, o friză cu ciclul sfîntului Ladislau: *Plecarea la luptă, Bătălia de la Kerles, Urmărirea cumanului, Lupta corp la corp, Înfrîngerea cumanului, Odihna lui Ladislau*[109]. În lipsa oricăror alte indicații, reținem aprecierea făcută de Balogh Jolán care, pe baza copiilor executate de Huszka, data picturile de la Filea în a doua jumătate a secolului al XIV-lea[110].

Menționate în mai multe lucrări de specialitate, picturile bisericii unitariene din CHILENI (jud. Covasna) au fost reacoperite cu var în 1887[111]. Pe peretele nordic exista legenda lui Ladislau, a cărei datare în secolul al XIV-lea, propusă de Gerecze[112], poate fi susținută prin analiza costumelor ce apar într-o veche fotografie[113].

Reacoperite cu var sînt și picturile bisericii reformate din PĂDURENI (jud. Covasna)[114]. Conform relatării lui Huszka, pe peretele nordic se aflau următoarele imagini: *Marșul, Bătălia de la Kerles, Urmărirea cumanului,* iar

---

[102] Josef Weingartner, *Die frühgotische Malerei Deutschtirols*, „Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K.K. Zentralkomission für Denkmalpflege", X, Wiena, 1916, p. 14; vezi și Julius Baum, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien*, Potsdam, 1930, p. 361, fig. 417.

[103] Jaroslav Pešina, *Gotická nástěnná malba o zemich českych*, I, Praga, 1958, p. 325—334, fig. 206—213.

[104] De considerat în primul rînd bonetele, pălăriile și coafurile cu colane de zale. Costume asemănătoare poartă personajele din reprezentările legendei lui Ladislau care se află în bisericile slovace de la Kraskovo și Rimavska Baňa, ambele datate 1360—1370 (Vlasta Dvořáková, P. M. Fodor, K. Stejskal, *op. cit.*, p. 332, 334).

[105] Pentru bibliografie, vezi nota 35.

[106] V. Dvořáková, P. M. Fodor, K. Stejskal, *op. cit.*, p. 349.

[107] Pentru bibliografie, vezi nota 38.

[108] Din relatarea lui Huszka, rezultă că și la Mărtiniș construirea bolții gotice în rețea a provocat parțiala degradare a ciclului legendar rezervat lui Ladislau (Huszka J., *A szent László — legenda...*, loc. cit., p. 212.)

[109] Pentru bibliografia picturilor de la Filea, vezi nota 34.

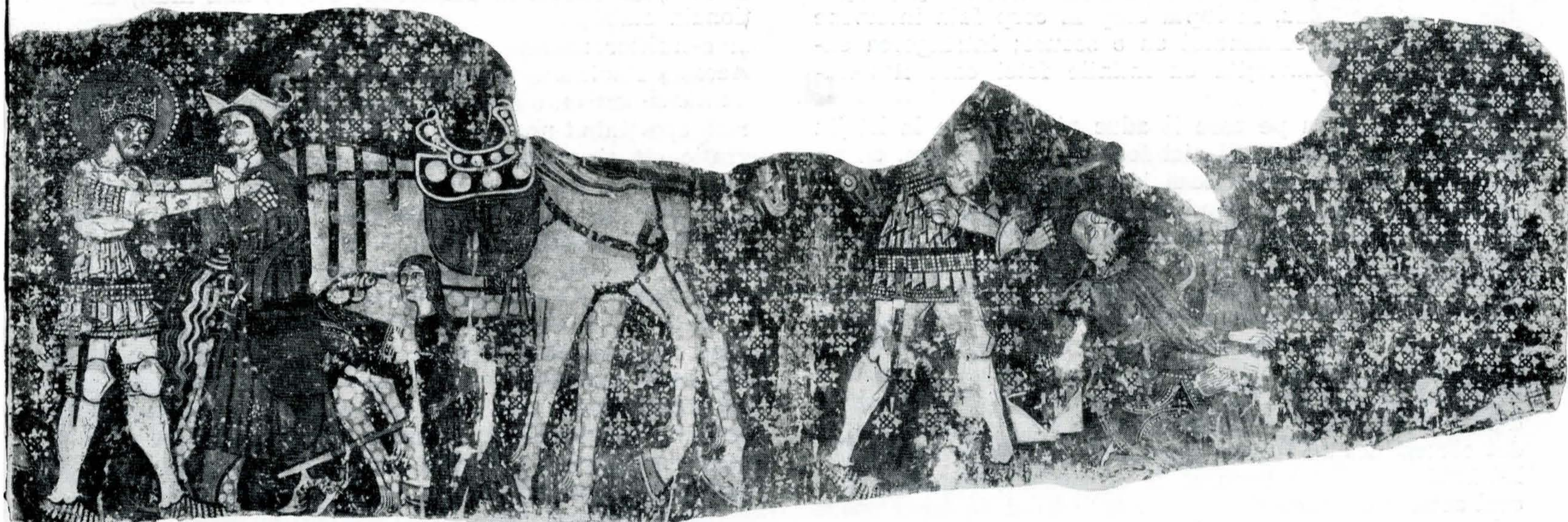
[110] Balogh J., *op. cit.*, p. 37.

[111] Vezi nota 37, pentru bibliografie.

[112] Gerecze P., *Magyarország regi falképeinek jegyzéke es irodalma* „Magyarország Müemlékei", I, Budapesta, 1905, p. 502.

[113] László Gy., *A honfoglalómagyarok müvészete Erdelyben*, Cluj, 1943, pl. XXVI.

[114] În bibliografia mai veche, localitatea apare sub denumirea de Beșinău — vezi nota 40.



pe peretele sudic se afla o altă imagine reprezentînd *Urmărirea cumanului*, apoi *Lupta corp la corp* și *Uciderea cumanului*[115]. Datarea acestor picturi oscilează între prima jumătate a secolului al XIV-lea și secolul al XVI-lea. Copiile în acuarelă oferă argumente pentru o datare la începutul secolului al XV-lea, datare propusă și de Ambrózy[116].

Acoperite multă vreme cu var și considerate definitiv pierdute, de curînd readuse la lumină, picturile bisericii reformate din BIBORȚENI (jud. Covasna) — deși precar conservate — încă sînt în măsură să evoce o surprinzătoare frumusețe[117]. Ocupînd tradiționalul loc de pe peretele nordic al navei, ciclul legendar are la Biborțeni o desfășurare neobișnuită, fiind dispus în două registre cu scene delimitate prin bandouri decorative. În registrul superior se păstrează un fragment din scena *Plecării la luptă*, mai exact un grup de călăreți descălecați, pregătind caii; este sigur că scena cuprindea și momentul *binecuvîntării lui Ladislau de către episcopul din Oradea*. Scena următoare este rezervată ilustrării *Bătăliei de la Kerles*. Imaginea este neașteptat de bogată: asaltul cavaleriei maghiare este redat cu rară știință a compoziției, grupajul călăreților lăncieri fiind întregit de luptători pedestrași înarmați cu arcuri. Ciocnirea celor două armate este admirabil sugerată și nu putem regreta îndeajuns parțiala distrugere a acestei scene, cu siguranță cea mai frumoasă scenă bataistă din pictura noastră medievală.

Păstrînd proporțiile, nu se poate totuși să nu ne gîndim la faimoasa *Bătălie de la San Romano* a lui Paolo Uccello, operă cu care sînt comune anumite calități de ordin compozițional, jocul decorativ al lăncilor ca și modelajul rotund al cailor. În continuare se disting resturi din scena *Urmăririi cumanului*. Sub aceste scene, în registrul inferior, se păstrează un fragment din scena *Luptei corp la corp* și un fragment din *Înfrîngerea și decapitarea cumanului*. Demn de remarcat este faptul că în pofida stilului mai evoluat, persistă fondul plat, scandat de siluetele convenționale ale unor copaci. Echivalentul cel mai apropiat al picturilor de la Biborțeni se află la Bijacovce, în Slovacia, unde se păstrează de asemenea fragmente din legenda lui Ladislau: aceeași știință a desenului aplicată unei redări fidele a figurilor — cu detalii semnificative de costum, armament și harnașament — aceeași preocupare pentru modelaj, aceleași reminiscențe tipologice derivate din pictura italiană trecentistă.

Recrudescența influențelor italiene în pictura transilvăneană nu are nimic excepțional în ultimele decenii ale secolului al XIV-lea și începutul secolului al XV-lea. Dimpotrivă, se înscrie într-un fenomen mai larg care prefațează accentuata italienizare a vieții culturale și artistice din cercurile culte ale voievodatului, în special clericale, de-a lungul secolului al XV-lea.

În limitele acestui fenomen se situează și reprezentarea legendei lui Ladislau care decorează peretele nordic al bisericii fortificate din DÎRJIU (jud. Harghita)[118]. Decorația murală de la Dîrjiu este precis datată printr-o frumoasă inscripție, cu minuscule gotice, pictată deasupra autoportretului meșterului: *„Hoc op(u)s f(e)c(i)t d(e)pingere seu pr(oe)para(r)e mag(iste)r Paul(u)s fili(u)s Stephani d(e) Ung an(n)o d(omi)ni m(illesi)mo CCCC X nono; scripto scribebat et pulc(h)ram puella(m) i(n) mente tenebat"*[119].

Distrugerile provocate de construirea bolții în rețea pe console, la sfîrșitul secolului al XV-lea, și de construirea unei tribune în secolul al XVIII-lea, au fragmentat ciclul legendar al sfîntului rege din care se mai păstrează cîteva scene, și acestea parțial distruse: Ladislau însoțit de un grup de călăreți a pornit în *urmărirea cumanului, Lupta corp la corp, Înfrîngerea și uciderea cumanului, Odihna lui Ladislau*. Așadar și la Dîrjiu desfășurarea narațiunii pictate se menține în iconografia tradițională, cu numeroase detalii caracteristice: fata răpită ține întins

---

[115] Huszka bănuiește că pe peretele sudic picturile au fost realizate în secolul al XVI-lea, după văruirea picturilor de pe peretele nordic (Huszka J., *A szent László-legenda...*, loc. cit., p. 212). Ținînd seama de întreaga compoziție a ciclului, ipoteza lui Huszka nu convinge; pare a fi mai degrabă vorba despre continuarea pe peretele sudic a ciclului neterminat pe peretele nordic.

[116] Ambrózy Gy, *A magyar csatakép*, Budapesta, 1940, p. 38.

[117] Pentru bibliografia mai veche a se vedea nota 39. Inițiată de Direcția monumentelor istorice și de artă, restaurarea a fost executată în anul 1973 de pictorul Vigh István.

[118] Pentru bibliografia selectivă a picturilor din acest monument a se vedea nota 41, de asemenea Vasile Drăguț, *Despre picturile murale ale bisericii fortificate din Homorod*, „Studii și cercetări de istoria artei", XI, 1964, I, p. 102—109. În articolul citat am demonstrat întrucît pictorului Paul din Ung, autorul ansamblului mural de la Dîrjiu, trebuie să-i fie atribuit și crucifixul din corul bisericii fortificate din Homorod.

[119] Cu privire la interpretarea acestei inscripții, pozițiile sînt diferite: prof. V. Vătășianu (*op. cit.*, p. 426) consideră că Paul este donatorul picturii, aceeași interpretare fiind acceptată și în articolul meu privind picturile de la Homorod (vezi nota 118). Ulterior, fără explicații speciale, subsemnatul am avansat ideea că Paul este autorul picturilor (Vasile Drăguț, *Considerații asupra iconografiei picturilor murale gotice din Transilvania*, în „Buletinul monumentelor istorice", 1970, nr. 3, cu o regretabilă inversare a ilustrațiilor 14 și 16). Este locul să precizăm că în cursul secolului al XV-lea titlul de *magister* apare în mod frecvent în inscripțiile pictorilor astfel: *„Magister Friderici pictoris in Villaco"*, este menționat în 1403 și în 1415 (France Stélé, *Slikar Johannes concivis in Laybaco*, „Zbornik za umetnostno zgodovino", I, Ljubljiana, 1921, p. 8, 11), la biserica St. Georg in Wang din Bozen-Tirol picturile sînt semnate de *„magistrus Bernhardum"*, în 1473, iar la Riffian, în capela cimitirului, inscripția pictată precizează: *„hoc opus pichtavit magister Ven(c)laus anno dni M.CCCCXV"*. (cf. J. Weingartner, *Gotische Malerei in Südtirol*, Viena, 1948. p. 73, 75). La Dîrjiu inscripția amintită nu însoțește un tablou votiv, în sensul propriu al cuvîntului, ci este integrată în compoziția *Conversiunea apostolului Pavel*, pictorul introducîndu-și autoportretul printre cavalerii ce-l însoțeau pe Pavel în drum spre Damasc.

Cît privește nota laicizantă a inscripției de la Dîrjiu, cu a sa declarație de dragoste lumească, este util să amintim că în biserica reformată din Sighetul Marmației existaseră picturi murale însoțite de inscripția: *„Damianus cum amica sua formosa Maria pulchra sponsa"*. Recunoaștem aici acele mutații de valori care se operau în spiritualitatea europeană de pretutindeni, sub suflul înnoitor al Renașterii.

arcul cumanului pentru a împiedica trimiterea săgeţii spre pieptul lui Ladislau, în lupta corp la corp fata intervine retezînd piciorul cumanului cu o secure; înfrîngerea cumanului este desăvîrşită cu mîinile fetei care îl decapitează.

Elementul nou pe care îl aduc picturile de la Dîrjiu este de ordin stilistic. Şi aici fondul este uniform, ca un ecran pe care se proiectează imaginile, dar suprafaţa sa este tratată decorativ, fiind în întregime acoperită cu un fel de tapet lucrat cu şablonul, motivul ornamental rezultînd din gruparea a patru crini stilizaţi dispuşi în cruce. Acest tip de decor, imitînd tapetul, s-a răspîndit în pictura murală gotică sub influenţa miniaturilor, în special a miniaturilor franceze, care, aşa cum se ştie, au străbătut o perioadă de mare înflorire în cea de-a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Cu precădere merită să fie considerată lunga serie de miniaturi care decorează *Les grandes chroniques de France,* operă realizată în preajma anului 1380 şi care s-a bucurat de un mare prestigiu în mediul artelor de curte[120]. În Boemia, fondul de tapet apare în picturile murale ale bisericii din Libiš, monument construit în 1381 şi decorat cîţiva ani mai tîrziu. Cunoscut fiind rolul Boemiei ca intermediar între ţările occidentale şi cele din zona carpato-danubiană, este foarte probabil că pe această cale vor fi ajuns în Transilvania formele stilistice ce definesc pictura de la Dîrjiu, puntea de legătură fiind cu siguranţă Slovacia. Derivarea picturilor de la Dîrjiu din pictura de curte a epocii se justifică mai ales prin migala de giuvaergiu cu care Paul din Ung a redat detaliile de costum, armele şi harnaşamentul, vădind o perfectă cunoaştere a acestora.

Ca şi sculptorii Martin şi Gheorghe din Cluj, care în lucrarea lor păstrată, statuia sfîntului Gheorghe de la Praga, demonstrau o formaţie de giuvaergii, prin delicata ştiinţă a detaliilor, pictorul Paul din Ung se arată tributar unei formaţii similare, valenţele decorative ale artei sale explicîndu-se pe aceeaşi cale. Dar, deşi relaţiile sale cu pictura de curte de ambianţă nord-occidentală apar ca evidente, Paul din Ung este mai degrabă un exponent al confluenţelor cu Italia, mai exact cu mediul italo-bizantin.

În acest sens este semnificativă revenirea la un anumit hieratism care conferă figurii lui Ladislau o mai accentuată valoare simbolică, similară cu aceea din picturile de la Velká Lomnica. Coroana şi centura bătute cu perle, ca şi aureola cu contur perlat, reamintesc mai vechi modele italo-bizantine a căror reexaltare poate fi corelată cu ultima perioadă de înflorire a cultului lui Ladislau cel Sfînt în prima parte a domniei lui Sigismund de Luxemburg[121]. În ambianţa slovacă, picturile de la Dîrjiu îşi găsesc corespondente mai apropiate în picturile de la Rimavska Baňa şi Kraskovo, unde ilustrarea legendei lui Ladislau prezintă similitudini de cromatică şi modelaj, în mai mică măsură de tipologie. Sînt remarcabile mai ales asemănările de tratare cu picturile de la Rimavska Baňa: figurile rozalii, pe suprafaţa cărora accentele de lumină sînt obţinute prin blicuri albe.

Ultimul monument la care legenda lui Ladislau mai poate fi atestată este biserica romano-catolică din MIHĂILENI (jud. Harghita). Picturile sînt aici acoperite cu var şi doar un mic fragment a fost dat la iveală cu ocazia unui sondaj. Ceea ce se vede — un picior de cal şi un picior de călăreţ în armură — e prea puţin pentru a avansa cu aprecierile critice, totuşi e de remarcat calitatea tehnică a stratului pictural, de asemenea desenul sigur şi vioiciunea culorilor. Cu prudenţă ar putea fi invocată şi o anume asemănare stilistică cu picturile de la Dîrjiu, motiv pentru care — numai cu titlu de ipoteză de lucru — atribuim picturile de la Mihăileni primului sfert al secolului al XV-lea[122].

La capătul prezentării monumentelor transilvănene care cuprind reprezentări ale legendei lui Ladislau cel Sfînt[123], este locul să subliniem, o dată mai mult, excepţionala stabilitate iconografică, stabilitate care este proprie şi ciclurilor murale din Slovacia la care ne-am referit. Această stabilitate iconografică este cu atît mai impresionantă cu cît ea s-a impus unor artişti de formaţie diferită, aparţinînd unor zone de cultură diferenţiate atît geografic cît şi valoric. Păstrarea neabătută a compoziţiei iconografice, cu ale sale detalii semnificative, constituie — în situaţia arătată — cea mai bună dovadă că ciclul legendar al regelui Ladislau a pătruns în pictura murală ca expresia unui act conştient de voinţă, avînd un substrat politic şi militant evident.

Eroul de frontieră de pe Eufrat s-a transformat într-un erou al Carpaţilor, într-un apărător al Transilvaniei şi Slovaciei împotriva invadatorilor mongoli. Povestea acestei transformări este strîns legată de activitatea dinastiei Angevine care aducea cu sine, în această parte a Europei, nostalgiile sale italiene, dar şi visurile sale de mărire în expansiunea orientală.

Autoritatea cultului lui Ladislau cel Sfînt a fost de scurtă durată — am văzut — dar persistenţa legendei sale transmisă scrierilor româneşti şi ucrainiene pînă în secolul al XVII-lea dovedeşte trăinicia motivului vechi bizantin pe care s-a altoit. În această lungă perspectivă figura eroului de frontieră capătă valoarea unui adevărat simbol[124].

Résumé

Dans plusieurs églises de Transylvanie, Slovaquie, Hongrie et Slovénie — territoires compris autrefois dans le royaume médiéval de Hongrie — on trouve encore des ensembles de peinture murale renfermant des représentations de la légende de saint Ladislas.

Personnage historique réel, roi de Hongrie de 1077 à 1095, Ladislas Ier est entré dans la légende par sa participation héroïque à la campagne contre les Petchenègues et son rôle décisif dans la victoire de Kerles (1068). Enterré dans la cathédrale d'Oradea, canonisé en 1195, il est devenu l'objet d'un intérêt particulier au XIVe siècle, quand sa légende a constitué un des thèmes préférés des chroniques officielles hongroises et est apparue fréquemment dans la peinture murale.

L'explication de cette popularité a donné lieu au fil du temps à une abondante bibliographie et à des interprétations souvent contradictoires. L'auteur de la présente étude démontre en premier lieu que la représentation de la légende du saint Ladislas est apparue dans la peinture murale autour de 1 300 et qu'elle a été abandonnée vers la fin du premier tiers du XVe siècle. Il précise également que l'aire de diffusion est celle de la frontière orientale de l'ancien royaume de Hongrie, qui était de ce temps menacée par les hordes tatares. Un autre aspect mis en lumière par l'auteur est la ressemblance — allant jusqu'à l'identité — entre la légende illustrée de saint Ladislas et la légende byzantine bien connue du héros de frontière Digenis Akritas. A l'instar de celui-ci, Ladislas engage un combat singulier avec un ravisseur de filles qu'il finit par vaincre.

A la suite d'une analyse historique détaillée, l'auteur avance à titre d'hypothèse que l'exaltation du culte de saint Ladislas est l'oeuvre des rois de la dynastie angevine (Charles Robert, 1308—1342; Louis Ier, 1342—1382), qui ont fait du légendaire héros un palladium de la maison royale. C'est également à la cour angevine qu'est due l'adaptation du texte byzantin aux réalités hongroises. Compte tenu du fait que les Angevins devenus souverains de Hongrie étaient redevables de leur culture éclectique à la Sicile, où l'héritage byzantin était si puissant, l'explication proposée apparaît comme on ne peut plus justifiée, d'autant plus que les éléments de style des peintures murales analysées trahissent eux aussi de fortes empreintes italiennes. Après la disparition de la dynastie angevine, Sigismond de Luxembourg a continué à encourager le culte de Ladislas, mais à la suite des modifications intervenues dans le dispositif de forces européen après l'apparition des Turcs, la frontière orientale du royaume a cessé de constituer un objet de préoccupations majeures, d'où la rapide dépréciation du roi héros. Un phénomène significatif à cet égard est la destruction de certaines représentations de sa légende vers la fin du XVe siècle, lors de la „modernisation" gothique des églises qu'elles décoraient (Mugeni, Dîrjiu).

---

120 Henry Martin, *La miniature française du XIIIe au XIVe siècle,* Paris-Bruxelles, 1924, p. 517; Eric G. Millar, *La miniature anglaise du XIVe et du XVe siècle,* Paris-Bruxelles, 1928, p. 7—13; Jacques Dupont & Cesare Gnudi, *La peinture gothique,* Skira, 1954, p. 24, 40—43.

121 Vezi mai sus nota 52.

122 Asemănarea cu picturile de la Dîrjiu este reţinută şi de Radocsay Dénes (*op. cit.,* p. 129); dimpotrivă, prof. V. Vătăşianu atribuie picturile de la Mihăileni perioadei de început a secolului al XVI-lea, recunoscînd aici şi unele particularităţi care aparţin Renaşterii (*op. cit.,* p. 773).

123 Pentru motivele arătate mai sus, nu am mai amintit bisericile de la Aţel, Dej, Remetea Bihor şi Fizeşul Gherlei, unde existenţa legendei în discuţie ţine de domeniul ipotezelor.

124 Fotografiile care însoţesc prezentul articol au fost realizate de Vasile Drăguţ, Gheorghe Marin şi Adrian Ianuli. Pentru procurarea fotografiilor după copiile în acuarelă executate de Huszka J., datorez mulţumiri domnului dr. Borsos Béla, şef de secţie la Intendenţa monumentelor istorice din Ungaria.

CERCETĂRI AEROFOTOGRAFICE PRIVIND TOPOGRAFIA URBANĂ A HISTRIEI
I. EPOCA ROMANĂ
(sec. I—III e. n.)*

AL.-S ŞTEFAN

0. La 60 de ani de cînd V. Pârvan inaugura, în iunie 1914, prima campanie de săpături, Histria este în momentul de faţă oraşul antic cel mai bine cunoscut din ţara noastră şi una din coloniile greceşti cele mai intens cercetate din întreg bazinul pontic.

Între toate aspectele istoriei îndelungate ale acestei cetăţi, urmărite de eforturile stăruitoare ale mai multor generaţii de arheologi sub conducerea lui V. Pârvan, S. Lambrino, Em. Condurachi şi pe care le reflectă o literatură deja impresionantă, aspectul care a avut o prioritate firească şi necesară — ca fiind definitoriu pentru toate celelalte şi pentru orice încercare de reconstituire istorică mai corectă şi mai deplină — a fost acela topografic. Mult mai mult decît în cazul altor obiective mai simple, necesitatea acestei preocupări a fost determinată pentru Histria de complexitatea sa cu totul particulară, decurgînd, pe de o parte, dintr-o permanenţă de viaţă şi de construcţie urbană extinsă de-a lungul a 13 secole şi cunoscînd mai multe programe urbanistice distincte, cu sensibile fluctuaţii teritoriale şi, pe de altă parte, din caracterul instabil al substratului geologic al aşezării şi al micro-zonei în genere, sensibil transformate în special în epoca post-antică. Preocuparea amintită s-a manifestat în primul rînd într-o concepţie a cercetărilor adaptată cerinţelor obiectivului, anume într-o manieră de dispunere în teren a săpăturilor care a făcut un apel mai redus — cel puţin într-o primă fază — la degajarea continuă a unor extinse arii urbane, în favoarea unor cercetări punctuale distribuite pe întreg teritoriul oraşului, vizînd tocmai definirea cadrelor sale topografice succesive.

Dacă această structură a cercetărilor apare evidentă pentru perioada explorărilor de la 1949 încoace, ea fiind exprimată programatic[1] de la început şi ilustrată consecvent de rezultatele produse, existenţa ei poate fi atestată şi pentru săpăturile conduse de V. Pârvan şi S. Lambrino. Or, această perioadă mai veche, mai puţin cunoscută, merită toată atenţia, atît pentru că eforturile ei n-au fost legate — aşa cum apare îndeobşte azi — numai de spaţiul cetăţii romane tîrzii, cît şi pentru că e firească tentativa, în cadrul unui studiu dedicat problemelor topografiei Histriei, de a stabili cît mai complet premisele în această direcţie.

0.1. În absenţa unor rapoarte de săpătură de precizia şi limpezimea celor produse pentru Ulmetum — care, dată fiind epoca, rămîn un model în istoria arheologiei clasice — rezultatele explorărilor lui V. Pârvan sînt puţin cunoscute, dar reconstituirea evoluţiei cercetărilor e posibilă şi perfect sugestivă pentru concepţia amintită. Deosebit de preţioase în acest sens şi indispensabile pentru orice demers de restituire a topografiei antice a Histriei sînt rapoartele preliminare succinte pentru primele două campanii (1914 şi 1915)[2] — singurele documente rămase de la V. Pârvan dedicate integral aspectelor strict arheologice ale cetăţii şi singura ocazie în care şi-a exprimat propria viziune asupra topografiei ansamblului zonei arheologice histriene (arie urbană, necropolă tumulară şi ipoteza sa asupra aspectului antic al regiunii) (fig. 1). Aceste rapoarte, coroborate informaţiilor precursorilor la localizarea Histriei, E. Desjardins şi C. Moisil şi celor ale lui P. Polonic, furnizează — în lipsa unei ridicări topometrice premergătoare săpăturilor — o documentaţie utilă privind configuraţia ruinelor la începutul secolului. Perioadei relativ scurte a activităţii lui V. Pârvan, se datorează cîteva contribuţii majore:

— pentru epoca romană: dezvelirea a trei laturi (N, V şi S) ale fortificaţiei tîrzii, iniţierea săpăturii unor unităţi urbanistice din interior (piaţa porţii, unele străzi, edificiul termal), degajarea a două basilici creştine, una în exteriorul incintei, identificarea şi efectuarea primelor sondaje asupra incintei romane timpurii[3];

— pentru epoca greacă: cercetarea şi definirea ca atare a unei prime zone sacre a cetăţii[4], aceea în care săpăturile continuă şi azi, şi semnalarea pentru prima dată a zonei de construcţii cu mare densitate de monumente de epocă arhaică şi clasică pe platoul de vest[5];

— pentru topografia generală extraurbană: observaţii asupra necropolelor tumulare de la NV, a acelei *levée de terre* dintre necropolă şi cetate, ipoteza insularităţii iniţiale a nucleului monumental oriental[6] şi prime informaţii despre apeductele cetăţii[7].

0.2. Aceeaşi concepţie e prezentă şi în perioada 1927—1943, în cercetările conduse de S. Lambrino asupra unor obiective în cea mai mare parte atacate deja de V. Pârvan. Fără a dispune de rapoarte de săpătură complete[8], restituirea progresului explorărilor este şi de astă dată posibilă; sub aspectul topografic, aportul acestei perioade ar fi următorul:

— pentru epoca romană: completarea degajării incintei romane tîrzii pentru latura de pe ţărm[9], lărgirea cercetărilor asupra termelor şi a edificiilor înconjurătoare şi dezvelirea zonei de edificii publice de-a lungul arterei dintre terme şi piaţa porţii[10], săpături asupra construcţiilor tîrzii de la V de aria sacră identificată de V. Pârvan[11] şi dezvelirea pe o distanţă de cca 150 m a zidului de incintă de la vest de cele trei valuri[12];

— pentru epoca greacă: practicarea unor sondaje în interiorul cetăţii tîrzii, care au oferit indicii preţioase pentru extinderea depunerilor arhaice, au determinat cu probabilitate existenţa altor două arii sacre[13] şi au probat existenţa, în cartierul de V, la 3 m adîncime, a unor ziduri cu grosimi de peste 2 m[14]; de asemenea, un prim sondaj a fost efectuat pe limita de N a platoului occidental[15], sondaj care a constituit nucleul excavaţiilor de după 1949 în aşa numitul „Sector X". Articolul lui S. Lambrino, *„La destruction d'Histria et sa reconstruction au III-e s. ap.J.C."*[16], primă analiză arheologică asupra unei zone urbane mai largi, aducea şi o primă determinare a două mari etape în urbanistica Histriei romane şi o delimitare mai precisă a momentului care le separă. Sînt de subliniat de asemenea observaţiile de natură topografică înre-

* Rezultatele acestor cercetări au constituit materia unei comunicări cu acelaşi titlu, prezentată la 4.IV.1974 la Institutul de arheologie din Bucureşti; din motive explicabile de spaţiu tipografic, studiul de faţă se limitează la epoca romană (secolele I—III e.n.), urmînd ca secţiunile privind epocile greacă şi romano-bizantină ale amintitei comunicări să aibă o publicare apropiată. Ilustraţia grafică aparţine autorului.

1 „SCIV", I, 1950, 1, p. 75; *Histria. Monografie arheologică*, vol. I (în continuare, *Histria I*), Bucureşti, 1954, p. 7—8; cf. şi Em. Condurachi, în *Histria II*, Bucureşti, 1966, p. 5—8; cf. „MCA", IV, 1957, p. 86.

2 Campania 1914: *Raport provizoriu asupra primei campanii de săpături la Histria*, „ACMI", 1914, Bucureşti, 1915, p. 117—121; *Rumänien (Archäologische Funde im Jahre 1914)*, „Archäologischer Anzeiger", Berlin, 1915, 4, col. 253—270; cf. şi *Analele Acad. Rom. (Desb.)*, S. II, T. XXXVII, p. 291—296; campania 1915: *Raport special nr. 4. Campania a II-a de săpături la Histria*, „ACMI", 1915, Bucureşti, 1916, p. 190—199 (= extras; *Raport asupra activităţii MNA în cursul anului 1915*, Bucureşti, 1916, p. 18—20). Pentru săpăturile din anii 1914—1927 v. şi S. Lambrino „Dacia", III—IV, 1927—1932, p. 378—410.

3 V. Pârvan, „ACMI", 1914 [1915], p. 118—119; „AA", 1915, col. 254, şi urm.; *Raport... 1915*, p. 18—23; cf. *Histria I*, p. 285.

4 V. Pârvan, *Raport... 1915*, p. 23—26.

5 Idem, „ACMI", 1914 [1915], p. 118.

6 *Ibidem*, şi *Raport... 1915*, p. 27—28.

7 Idem, „AA", 1914, 3, col. 430: *„unterirdische Reste von römischen Kanälen und Wasserleitungen, festgestellt bei Caranasuf (dem alten Histria)"*.

8 Cf. totuşi D. Adameşteanu, „Archeologia Classica", XIX, 1967, 2, p. 375.

9 S. Lambrino, *Memoriu de titluri şi lucrări*, Bucureşti, 1931, p. 5.

10 *Ibidem*, ; idem, *Fouilles d'Histria, Deuxième article*, „Dacia", III—IV, 1927—1932, p. 378—410; idem, *Cetatea Histria, notiţă istorică şi descriptivă*, extras din „Boabe de grîu", 1930, p. 7—23; idem, *Histria romaine à la lumière des fouilles*, „RÉL", IX, 1931, p. 77—83; idem, *La destruction d'Histria et sa reconstruction au III-e s. ap. J. C.*, „RÉL", XI, 1933, p. 4—60; Marcelle F. Lambrino, *Les vases archaïques d'Histria*, Bucureşti, 1938, p. 14.

11 Cf. D. M. Pippidi, în *Histria I*, p. 231.

12 S. Lambrino, *Memoriu...*, p. 5; cf. *Histria I*, p. 285—286; cf. D. Adameşteanu, „Archeologia Classica", VII, 1957, 2, p. 219.

13 M. F. Lambrino, *op. cit.*, p .11—15; 97; 353—359.

14 S. Lambrino, *loc. cit.*

15 cf. *Histria I*, p.205.

16 cf. supra, n. 10.

gistrate de M. F. Lambrino[17] și pătrunzătoarele sale considerații asupra configurației originare a terenului[18]; stabilirea încă de atunci a faptului că Histria aparținea categoriei orașelor fără acropole[19] e de cel mai mare interes. În fine, acestei perioade îi datorăm și prima fotografie aeriană[20] efectuată asupra Histriei.

0.3. Este meritul echipei de cercetare care a reluat săpăturile în 1949, de a fi elaborat într-o formă deplină concepția care aparținuse și înaintașilor și de a o fi extins sistematic la ansamblul zonei arheologice histriene printr-un program deosebit de dinamic și de o amploare considerabil sporită. O trecere în revistă chiar foarte sumară a importantelor achiziții de ordin topografic și istoric, obținute în cele două decenii care au urmat și care pot fi urmărite prin publicații, nu e posibilă în acest cadru, dar ele sînt suficient de sugestiv exprimate fie și numai de progresele înregistrate în cunoașterea succesiunii de fortificații urbane, care comportă pînă în prezent cinci incinte cu trasee și de epoci diferite. Aceste acumulări de informații n-au întîrziat să aducă puneri la punct și studii de detaliu privind arii și epoci determinate ale topografiei cetății. Astfel, o primă imagine a topografiei și istoriei Histriei[21] a fost produsă în prima secțiune a monografiei orașului în care erau integrate critic atît monumentele inedite degajate de vechile săpături, cît și rezultatele primelor campanii. Au urmat importante analize dedicate în primul rînd epocii romano-bizantine[22], prin forța împrejurărilor mai bine cunoscută, apoi și celei romane timpurii, mai intens cercetată în ultima vreme[23]. Remarcabile studii au aruncat o lumină mai puternică asupra organizării Histriei elenice, fie în zona platoului occidental[24], fie în centrul monumental de la est[25].

Preocuparea constantă pentru problemele topografiei cetății a determinat și un apel consecvent la tehnicile moderne de prospectare și Histria este, fără îndoială, în România, șantierul-pilot în această privință. Histria fusese de altfel prima cetate de la noi care beneficiase, prin grija lui S. Lambrino, de o fotografie aeriană; cerute încă din 1949 de acad. Em. Condurachi[26], mai multe fotografii aeriene verticale sau oblice și o restituire plano-altimetrică au fost realizate în deceniul următor, iar volumul II al monografiei cetății apărea în 1966 însoțit de un cuprinzător mozaic aerofotografic al Histriei și al *Hinterland*-ului[27]. Acest document a adus arheologiei românești prima foto-interpretare științifică, datorată prof. D. Adameșteanu, care a făcut excepționala descoperire a organizării necropolei tumulare septentrionale în parcele regulate, delimitate de drumuri[28]. În fine, o fotografie aeriană din 1969 ilustra zona Histriei într-o recentă sinteză de largă circulație, aparținînd aceluiași prof. Em. Condurachi și regretatului prof. C. Daicoviciu[29]. Tot în această perioadă Histria a beneficiat de studii de geologie istorică[30] și de prospecțiuni geofizice[31].

1.0. Rod al unor preocupări mai vechi în această privință, studiul de față își propune o discuție mai cuprinzătoare a problemelor topografiei ariei urbane a Histriei și — în măsura în care lucrul se revelă deja posibil — a problemelor urbanisticii cetății. Acest demers se întemeiază în primul rînd pe informațiile noi, obținute grație analizei fotografiilor aeriene, și pe perspectivele mai largi pe care acestea le oferă, și, în al doilea rînd, pe acumularea notabilă a rezultatelor cercetărilor arheologice realizate pînă acum la Histria. Studiul nostru beneficiază din plin de sintezele și de studiile de detaliu abia amintite, dar a făcut apel la o reinterpretare și o revalorificare sistematică sub aspectul semnificației topografic-urbanistice a masei importante de date arheologice conținute de rapoartele de săpătură pînă acum accesibile și la încercarea de a le reintegra nivelelor urbanistice corespunzătoare. Chiar dacă tentativa are încă multe limite, care depind în primul rînd de stadiul atins de cercetări, de caracterul uneori restrîns al rapoartelor utilizate și, în special, de prezența și cantitatea documentației planimetrice și stratigrafice, o primă *imago Histriae* e azi nu numai necesară, dar și posibil de realizat, avînd deplina convingere că un astfel de document va fi în permanență obiectul unor perfecționări, îmbogățiri și chiar rectificări.

1.1. Fotografia aeriană utilizată, deși aparține unei acoperiri verticale efectuate în scopuri pur cartografice în septembrie 1969, prezintă — grație șansei unui moment de aerofotografiere deosebit de propice — calități excelente pentru foto-interpretarea arheologică. Realizată în condiții optime de iluminare și vizibilitate, la scurt timp după o ploaie abundentă, care a activat indiciile revelatoare de natură higrometrică, și punînd în lumină foarte net indicii pedologice pentru zona platoului de vest, deoarece o arătură recentă delimita foarte clar structura de sol a depunerilor arheologice, această fotografie aeriană[32] constituie cel mai prețios document aerofotografic de care dispunem pînă în prezent pentru Histria (fig. 2). Foto-interpretarea pe care am realizat-o, foarte bogată în urma acestor condiții favorabile, a putut beneficia de astă dată de un suport metric foarte exact, rezultat al colaborării interdisciplinare cu echipa de specialiști condusă de ing. Radu Stoica de la I.G.F.C.O.T. Restituția plano-altimetrică astfel elaborată (fig. 3)[33] constituie prima documentație de acest fel realizată pentru un obiectiv arheologic de la noi din țară și e de tipul celor produse în ultimii ani de școlile de topografie antică italiană și franceză pentru o serie de centre greco-romane mediteraneene. La scara 1 : 2 000 (obținută din scara de zbor 1 : 10 000), cu echidistanța curbelor de nivel la 0,5 m, cu lecturi suplimentare de cote pentru zonele de pante line și dublat de o serie de profile altimetrice fin înregistrate pe direcțiile cele mai semnificative, acest plan ne-a furnizat un instrument de lucru deosebit de util pentru studiul pe care îl întreprindem. Fixînd într-un cadru exact structurile degajate de săpături sau chiar numai limitele săpăturilor acumulate pînă în 1969 — an pînă la care, în linii mari, acestea pot fi urmărite prin publicații — a fost posibilă atît o integrare a planurilor de detaliu în această imagine de ansamblu cît și o analiză atentă a orientărilor și distanțelor. De asemenea, acest plan este, datorită scării, direct utilizabil pe teren, informațiile obținute din interpretarea fotografiilor aeriene putînd fi localizate cu maximă precizie.

1.2. Descoperirile de foto-interpretare interesează numai aria platoului de vest și lucrul e explicabil pe de o parte prin limitarea la această zonă a indiciilor revelatoare amintite, pe de altă parte prin faptul că restul teritoriului cetății, afectat superficial de săpături și de activitatea de șantier din ultimele decenii, de depuneri de pămînt, construcții, amenajări turistice, nu se pretează la astfel de observații, cel puțin pentru o fotografie aeriană cu acest tip de emulsie și efectuată în această perioadă a anului.

1.2.1. O primă categorie de descoperiri atestă existența unei rețele de axe de comunicație traversînd platoul de la

[17] *op. cit.*, p. 11—15, 358.

[18] *ibidem*, p. 11—12, 353.

[19] *ibidem*, p. 353.

[20] *ibidem*, p. 10, fig. 1

[21] Em. Condurachi, în *Histria I*, p. 9—66; 96—99; idem, *Histria*, Ed. Meridiane, București, 1968.

[22] Em. Condurachi, *Histria à l'époque du Bas-Empire d'après les dernières fouilles archéologiques*, „Dacia", N.S., I, 1957, p. 245—263; idem, *Deux édifices publics d'Histria byzantine*, Καριοτήειον εἰς 'Α.Κ. 'Οελάνδον vol, IV, Atena, 1967, p. 161—168; idem, *Problema unor basilici creștine de la Histria și Callatis*, „Pontica", 4, 1971, p. 173—189; A. Petre, *Quelques données archéologiques concernant la continuité de la population et de la culture romano-byzantines dans la Scythie Mineure aux VI-e et VII-e s. de n.è.*, „Dacia", N.S., VII, 1963, p. 317—353.

[23] Al. Suceveanu, *Observations sur la stratigraphie des cités de la Dobrogea aux II-e — IV-e s. à la lumière des fouilles d'Histria*, „Dacia", N.S., XIII, 1969, p. 329—365.

[24] M. Coja, *Zidul de apărare al cetății Histria și împrejurările istorice ale distrugerii lui în secolul al IV-lea î.e.n.*, „SCIV", 15, 1964, 3, p. 383—400; idem, *Les phases d'habitat du plateau ouest de la cité d'Histria à l'époque gréco-romaine*, „Dacia", N.S., XIV, 1970, p. 99—117.

[25] D. Adameșteanu, *Nota sulle aree sacre d'età arcaica a Histria*, Societas Academica Daco-Romana, Acta Historica, T.I., Roma, 1959, p. 7—19; D. M. Pippidi, *Gli scavi nella zona sacra di Histria. Stadio attuale*, „Dacia", N.S. VI, 1962, p. 139—156; D. Theodorescu, *Notes histriennes* „Revue Archéologique", N.S., I, 1970, p. 29—48, cu bibliografia importantelor contribuții anterioare ale autorului.

[26] cf. „SCIV", I. 1950, 1, p. 22; cf. Em. Condurachi, în *Histria II*, p. 8.

[27] Planșa A hors texte.

[28] D. Adameșteanu recenzie la *Histria II*, „Archeologia Classica", XIX-2, 1967, p. 374—380.

[29] *Roumanie*, în colecția Archaeologia Mundi, Ed. Nagel, Genève, 1972, fig. 195, p. 203.

[30] P. V. Coteț, *Țărmul Mării Negre și evoluția lui în timpurile istorice (cu privire specială asupra regiunii Histria)*, în *Histria II*, p. 337—352; M. Bleahu, *Observations sur l'évolution de la zone d'Histria au cours des trois derniers millénaires*, „Revue de géologie et de géographie", 6, 1962, p. 341—343.

[31] „Dacia", N.S. XIV, 1970, nr. 79, p. 443—444.

[32] Publicată deja, v. supra, n. 29.

[33] Transcrierea planului aparține autorului.

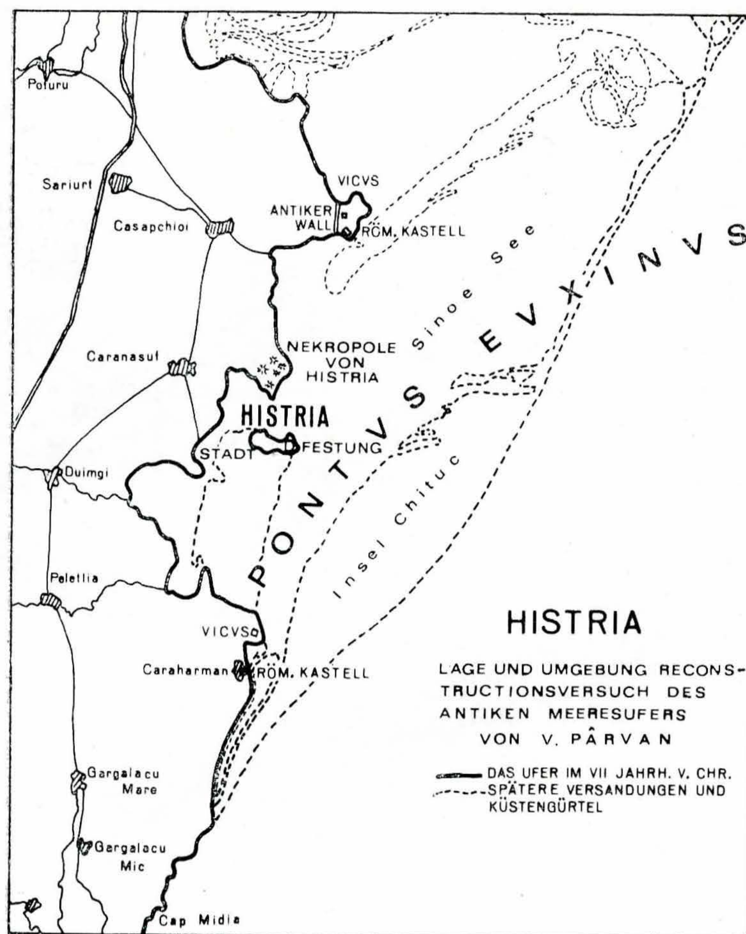


Fig. 1. Histria și împrejurimile în epoca arhaică — încercare de reconstituire de V. Pârvan (după „Archäologischer Anzeiger", 1915, 4, col. 257—258, Pl. II).

vest spre est și constituind, cele mai multe, terminația unor drumuri provenind din teritoriu[34]. Aceste drumuri pătrund pe platforma înaltă prin patru puncte situate pe latura ei occidentală. Cel mai sudic (**A**), plasat la colțul de SE al platoului, este punctul de acces al mai multor direcții de comunicație a căror convergență se produce în proximitatea sa: drumul a—a_1 se întîlnește în fața intrării cu drumul b—b_1 care la rîndul său adunase la 110 m spre vest ramificația laterală b_2—b_3. Din punctul **A**, drumul unic descrie pe platou un arc de cerc a_1—a_2 pentru a continua apoi cu un traseu rectiliniu a_2—a_3 orientat V—E, pînă la intersecția cu drumul c—c_2. Acesta din urmă, vizibil doar de la intrarea pe platou (**B**), prezintă un prim segment (c—c_1), orientat V—E, pentru ca din c_1 să descrie o flexiune, tot rectilinie, pînă în fața porții **I** a incintei romane. Artera următoare spre N, d—d_1, venind din teritoriul necropolei tumulare, pătrunde prin șaua descrisă de teren în **C** pentru a traversa platoul în linie dreaptă, în direcția mereu V—E, pînă în pragul porții **II** a incintei amintite. Din același punct **C**, ca o ramificație sinuoasă spre NE, poate fi urmărit un alt drum (e—e_1—e_2) a cărui amprentă pe imaginea fotografică e însă mult mai slabă decît în cazul tuturor celorlalte drumuri. Ultima axă spre N (f—f_1), prezentînd o orientare cardinală V—E, își are originea în interiorul platoului, în intersecția cu drumul g—g_1. Extremitatea ei orientală (f_1) se pierde în depresiunea accentuată din această zonă pentru ca o linie cu aceeași orientare, dar deplasată puțin spre S să fie din nou vizibilă în apropierea zidului roman. Cu o orientare net diferită (NV—SE), drumul g—g_1, care vine de departe din interior, traversează în diagonală platoul și intersectează arterele f—f_1 și d—d_1 înainte de a intra în cetate prin poarta **I** a incintei romane.

1.2.2. O a doua descoperire de foto-interpretare e constituită de identificarea și delimitarea a circa patruzeci de tumuli din care mai mult de treizeci — complet nivelați de arăturile permanente practicate în ultimele decenii — n-au fost revelați decît de structura pedologică diferită a resturilor lor. Cu diametre între 10 și 35 m, tumulii sînt masați în jumătatea occidentală a platoului, fiind distribuiți destul de uniform între drumurile prezentate mai sus.

1.2.3. Tot indicii de natură pedologică au pus în lumină existența unei anomalii liniare de aparența unei benzi albicioase, cu o lățime medie de 6—8 m, care însoțește pe partea superioară a pantei (între curbele de nivel cu valoarea de 3 și 3,5 m la S și deasupra celei de 4 m la V) limitele meridională și occidentală ale platformei. Anomalia prezintă întreruperi în corespondență cu punctele de acces **A**, **B**, **C** și nu mai poate fi urmărită la nord de **D**. Două mari anomalii circulare (1 și 2) de aceeași natură, nu sînt de interpretat ca tumuli, ci mai curînd ca amplasamente ale unor construcții de dimensiuni mai mari.

1.2.4. Aceste achiziții datorate foto-interpretării impun o sumă de considerații privind funcția lor topografică și încadrarea lor cronologică.

a. Datarea drumurilor în epoca romană — și anume în secolele timpurii — e asigurată de perfecta concordanță între acestea și punctele de acces ale incintei secolelor II—III e.n., toate drumurile, cu singura excepție a drumului f—f_1, avîndu-și terminația orientală la una din cele două porți cunoscute ale acestui zid de apărare.

b. Drumul cel mai nordic (f—f_1) se îndreaptă și el spre incinta amintită, dar extremitatea sa estică a dispărut în aceeași zonă de eroziune care a distrus și suprastructura segmentului nordic al incintei, necruțîndu-i decît fundațiile, atestate prin sondaje în actuala porțiune inundabilă pînă la limita lacului. Orientarea perfect liniară a acestui drum principal ne conduce la a considera ca foarte probabilă existența unei a treia porți la intersecția, acum ideală, a drumului cu incinta. O chestiune de detaliu în privința localizării acestei porți de nord e pusă de posibilitatea de a alege între intersecția cu direcția f—f^1 — în care caz am avea aceeași distanță pînă la poarta **II** ca între aceasta din urmă și cea de sud (170 m) — și intersecția cu direcția f_2—f_3, dacă acest scurt tronson n-ar aparține unei alte artere paralele, ci ar fi continuarea drumului f—f_1 și, în această situație, distanța între porțile **II** și **III** ar fi de 145 m.

c. Convergența a trei din cele cinci mari artere atestate pe platou — dintre care a_1—a_2 constituie singură confluența a trei drumuri din interior — presupune existența unui punct de interes excepțional în partea de sud a orașului și această constatare conferă un plus de valoare ipotezei localizării portului în această direcție[35].

d. Este, de asemenea, evident că aceste drumuri, sau măcar o parte din ele, au continuat să fie utilizate și în epoca romană-bizantină; e foarte probabil că artera e—e_2, ale cărei urme slabe indică o funcționare de scurtă durată, să fi aparținut exclusiv acestei perioade. Mai mult, absența oricărui drum care să traverseze incinta romană în alte puncte decît cele trei porți reprezintă un argument valid pentru funcționarea acestei vechi linii defensive — într-o formă asupra căreia vom reveni — pînă tîrziu în epoca romano-bizantină.

e. Observarea atentă în stereoscopie a reliefului platoului ne-a revelat faptul că traseele drumurilor sînt instalate în axul unor depresiuni marcate; nu e vorba de adîncituri urmînd strict patul drumului, de felul celei cunoscute pentru drumul principal de la Noviodunum, de pildă, ci de denivelări mult mai largi, sugestiv exprimate și de curbele de nivel. Or, cum dinamica înălțării platoului este aceea a construcției urbane și cum depunerile rezultînd din permanența locuirii se încheie în pragul epocii romane, este verosimil ca aceste depresiuni (care înseamnă lipsă de construcții) să reflecte vechi artere ale locuirii urbane preromane; este deci foarte probabil ca drumurile romane să conserve tradiția unor străzi ale orașului elenistic de pe platou și această ipoteză e sprijinită și de desfășurarea liniară, de paralelismul și orientarea cardinală a tronsoanelor a_2—a_3, c—c_1, d—d_1, f—f_1 și f_2—f_3, care ar răspunde pe deplin cerințelor unui program urbanistic regulat.

În acest fel de a vedea lucrurile rămîne încă deschisă problema explicării direcției diferite a drumului g—g_1; cum fotografia aeriană nu conservă imaginea altor detalii cu ace-

---

[34] Datorăm foarte mult lecției de foto-interpretare ținută de prof. D. Adameșteanu pentru colectivul de cercetare de la Histria, în august 1967, asupra fotografiei aeriene publicate în *Histria II*, pe care apar unele dintre drumurile discutate aici, dar care e mult mai bogată în detalii în privința zonei necropolei tumulare. Descoperirile prof. D. Adameșteanu au fost prezentate, fără contribuții proprii decisive, de P. Alexandrescu, „Peuce", II, 1971, p. 27—35 unde, într-o schiță de restituție (fig. 1, p. 29), sînt figurate cîteva linii pe platou. Caracterul schematic și scara mică a schiței, dar mai ales absența oricărui comentariu privind aria platoului ne dispensează de referiri ulterioare la *art. cit.*

[35] D. Theodorescu, *op. cit.*, p. 47.



Fig. 2. Histria. Fotografie aeriană din septembrie 1969.

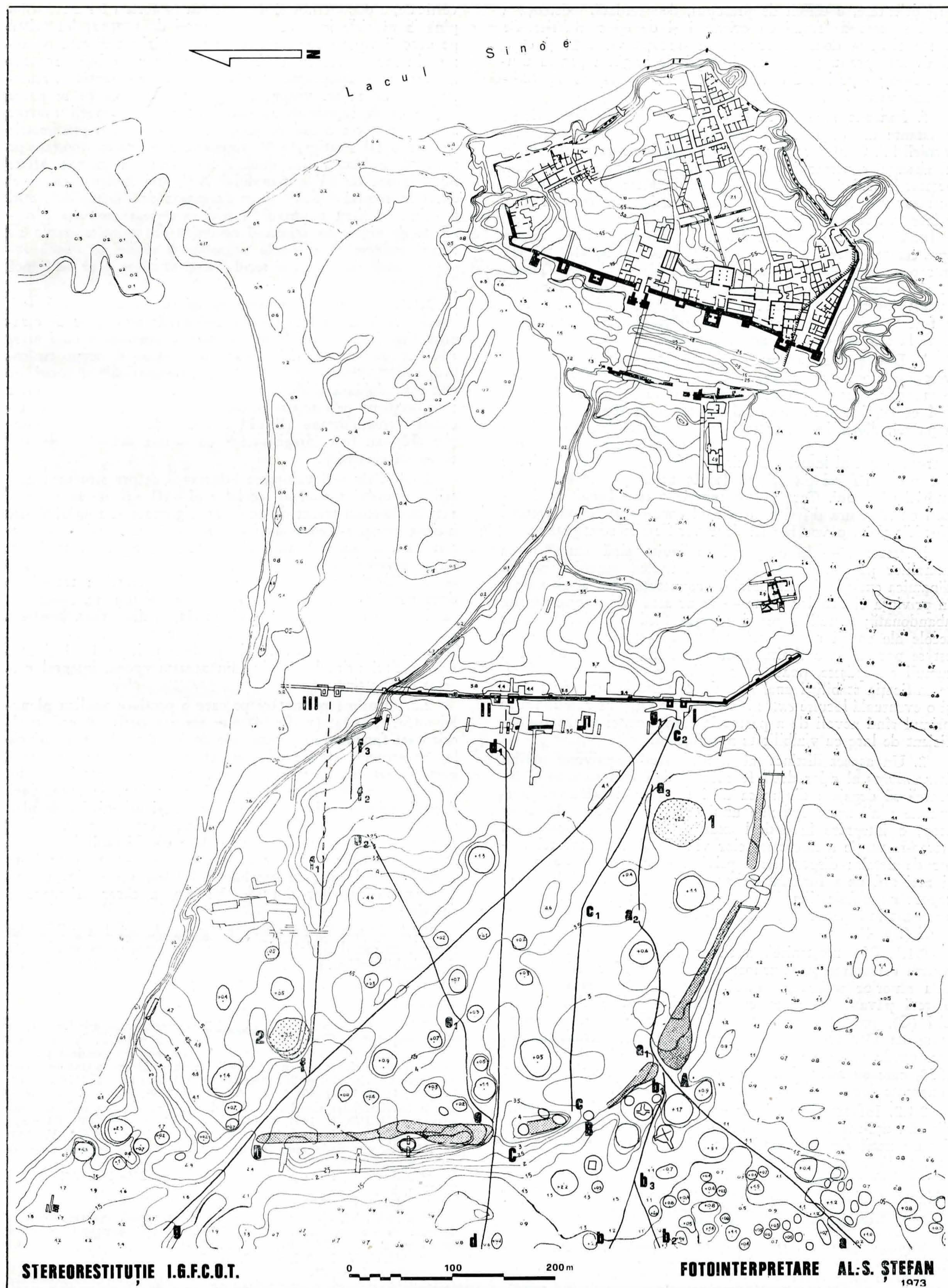


Fig. 3. Planul ariei urbane a Histriei restituit după fotografia aeriană din 1969.

eași orientare, e dificil de presupus, deocamdată, existența a două sisteme de străzi cu orientări și de epoci diferite. Se poate observa doar că drumul în discuție urmează și el o denivelare pronunțată și că el constituie originea pentru drumul f—f_1; e posibil deci să fi fost o arteră majoră de tradiție mai veche legată de zona portului.

f. Punctele de acces, **A**, **B**, **C**, **D**, trebuie considerate drept constante ale organizării platoului încă din faze vechi ale locuirii lui. Configurația terenului — de interpretat ca indiciu al absenței construcțiilor —, convergența drumurilor în fața acestor intrări și despărțirea lor abia după trecerea în interior, întreruperea în aceste puncte a anomaliei perimetrale (1.2.3.), oricare va fi fost funcția ei, sînt toate dovezi în acest sens.

g. Constatarea că toate drumurile, din orice epocă, ce vin spre cetate, chiar și cele din S și SV (**a**—$\mathbf{a_1}$ și $\mathbf{b_2}$—$\mathbf{b_3}$), își fac intrarea numai pe latura occidentală a platoului duce la concluzia — importantă pentru stabilirea configurației uscatului în antichitate — că limita de sud a orașului (și a platoului) a fost în contact cu apa, sau măcar cu un teren inundabil, pînă la sfîrșitul epocii romano-bizantine.

h. Descoperirea anomaliei de la marginea de sud și de vest a platoului aduce în discuție un detaliu topografic important în organizarea acestei zone, a cărui funcție nu poate fi încă precizată. Plasarea lui constantă pe limita superioară a pantei, dimensiunile, traseul foarte regulat, întreruperile în corespondență cu punctele de acces, coincidența lui măcar într-un punct al laturii meridionale cu traseul incintei arhaice fac probabilă relația lui cu fazele urbane, preromane, ale istoriei platoului. Care a fost funcția acestei benzi de depuneri cu structură diferită, urmărind consecvent limita locuirii (fortificație?), o vor lămuri doar verificările stratigrafice.

i. Prezența — în proporții nebănuite pînă acum[36] — a tumulilor pe platoul de vest oferă indicii sugestive pentru dinamica extinderii necropolei — cunoscută pînă acum numai în privința cimitirelor plane — în această veche zonă urbană abandonată; tumulii reperați aparțin, fără îndoială, primelor secole ale epocii romane. Faptul că această extensiune către est se oprește la o limită destul de clară, pe care doar trei tumuli o depășesc, poate avea, măcar pentru o anume fază, semnificația stabilirii unei linii de demarcație între necropolă și o eventuală locuire *extra muros*, dar e sigur că răspundea în primul rînd nevoii de a păstra în fața incintei un spațiu suficient de larg cu vizibilitate nestînjenită.

2. Un aspect distinct al acestui studiu privește spațiul *intra muros* al celor două fortificații de epocă romană și încearcă să degajeze din masa de informații de săpătură acumulate pînă acum indiciile unui urbanism regulat. În acest scop, o integrare în cadrul exact al planului obținut prin stereo-restituție a monumentelor vizibile și a tuturor releveelor de detaliu disponibile[37] privind descoperirile mai vechi și mai noi ne-a furnizat prima planimetrie, adusă la zi în raport cu publicațiile, a structurilor orașului roman — instrument indispensabil pentru o investigație de topografie urbană (fig. 4).

2.1.1. Din moștenirea vechilor săpături sînt utilizabile pentru orientarea structurilor: edificiul termelor (**A**) (cu nucleu anterior mijlocului secolului III e.n.), fragmentul de piațetă pavată (**B**) și traseul a două străzi și al unei clădiri (**C**), parțial suprapuse de incinta tîrzie, reinterpretate toate de Gr. Florescu, dar fără coordonate stratigrafice[38]. Segmentele estice ale secțiunii de prospectare E—V din anul 1950, care au atins și nivelele care ne rețin atenția, nu sînt cunoscute decît în chip generic[39], fără planuri.

2.1.2. Informații prețioase erau de așteptat de la săpăturile din așa-numitul sector **T** (**D**), care constituie pînă acum singura zonă din interiorul orașului tîrziu în care, pe o suprafață de circa 2 000 mp, au fost perforate toate nivelele. Din nefericire, dificultăților normale ale obiectivului li s-au adăugat neajunsurile unei concepții improprii explorărilor într-un mediu urban. Constînd din decuparea progresivă, în fîșii verticale, a depunerilor și demontarea în același fel a zidurilor pînă la nivelele inferioare, acest mod de a opera i-a privat pe autorii săpăturilor de putința unei viziuni directe de ansamblu asupra vreunuia din orizonturile urbanistice romane traversate. În așteptarea unor deslușiri complementare circumstanțiate de la un viitor raport definitiv, ceea ce se poate obține de la rapoartele existente în privința epocii romane în acest sector e destul de sărac, atît sub aspectul planimetric cît și sub cel stratigrafic[40]. Singurele monumente figurate pe planurile publicate sînt două ziduri, unul cu mortar, aflate lîngă latura de SV a templului **A**[41], trei încăperi cu nivel datat în secolul I e.n.[42] și un fragment de cameră cu ziduri folosind ca liant mortarul[43]; mai sînt doar amintite *„fragmente de nivele cu arsură și ceramică din primele secole ale epocii romane“*[44] și unele *„construcții civile de epocă romană“*, atribuite aceluiași secol I e.n., al căror plan nu e încă publicat[45].

2.1.3. Elemente interesante au apărut în secțiunea E—V, imediat la V de poarta fortificației tîrzii; un cuptor de ceramică fină (sec. II e.n.)[46] și, mai ales, o porțiune a unui mare edificiu, pavat cu dale mari de calcar și ornat cu coloane (**E**)[47]. Foarte utila secțiune stratigrafică[48] a zonei nu este însă dublată și de un plan, așa încît orientarea acestor construcții nu ne este cunoscută decît în chip indirect. Monumente contemporane (**F.G.H.**), unele de dimensiuni notabile (**H**), au fost înregistrate[49] cu ocazia dezvelirii incintei de epocă elenistică.

2.1.4. Cele mai valoroase informații despre structura unei arii a orașului roman al secolelor II—III e.n. au fost furnizate în deceniul trecut de explorări riguroase în spațiul dintre incinta romano-bizantină și cea romană. Săpăturile din sectorul *extra muros*[50] au stabilit primele repere cronologice ferme privind fazele locuirii acestui cartier și au îmbogățit planul Histriei cu importante unități urbanistice: traseele a două străzi (**1** și **2**) și construcțiile aferente din sec. I—II e.n. ca și detalii dintr-un mare edificiu (**H**, **I**) din prima jumătate a sec. III e.n. Acestora li se adaugă complexul termal[51] de la limita de SV a cartierului (**J**) descoperit în 1964 și care va constitui primul edificiu, din această epocă, integral cercetat la Histria.

2.2. O primă constatare pe care o produce analiza planului astfel elaborat (v. fig. 4) este aceea a perfectei unități de orientare funcționînd pentru cele două străzi (**1**, **2**), relativele lor construcții, marele edificiu (**H**, **I**) și terme (**J**), pe de o parte, și rețeaua de străzi din partea înaltă a orașului tîrziu, a căror dispunere oferise descoperitorilor, încă de acum două decenii, primele indicii ale unei organizări urbanistice de plan ortogonal la Histria. Diferența de timp care, la prima vedere, s-ar opune acestei unificări, se reduce considerabil în măsura în care autorii cercetărilor asigură cu argumente stratigrafice origini urcînd pînă în secolul al III-lea, cel puțin, pentru majoritatea străzilor din sec. VI e.n. a căror orientare o folosim:

2.2.1. Strada **3**, paralelă cu latura de nord a edificiului termal, cu canal și dalaj de calcar, e construită în secolul III și probabil refăcută în secolul IV, pentru a fi dezafectată apoi odată cu instalarea piațetei pavate[52];

---

[36] Planul din *Histria II*, p. 138, fig. 1, aparținînd lui P. Alexandrescu, nu indică decît opt tumuli în această zonă.

[37] Rapoartele preliminare se opresc la campania 1964; excepție fac publicațiile pentru Terme II: Al. Suceveanu, „Dacia“, N.S., XIII, 1969, p. 329—340 și pentru Sectorul central: Al. Suceveanu, C. Scorpan, „Pontica“ 4, 1971, p. 155—172.

[38] *Histria I*, p. 131—154 și „SCIV“, IV, 1953, 3—4, p. 600—601; *Histria I*, p. 119—121; *ibidem*, p. 106 și urm.

[39] *Histria I*, p. 163 și urm.

[40] Un sistem de referință stratigrafică pentru întreaga arie lipsește; de altfel, apelul la date stratigrafice în publicații e redus și, în cazul primelor rapoarte, pur formal, în măsura în care profilele prezintă fie fețe de ziduri cu stratificația de sub fundații, iar nu incidența straturilor asupra lor (*Histria I*, fig. 113, p. 269; fig. 116, p. 274; fig. 117, p. 275; „SCIV“, II, 1951, 1, Pl. III, Profil 3—4; „MCA“, V, 1959, Pl. IV *a*), fie raporturi de înălțime între ziduri și funduri de săpătură, după îndepărtarea depunerilor („SCIV“, II, 1951, 1, Pl. III; „MCA“, IV, 1957, Pl. III contra p. 12). Singurele secțiuni stratigrafice operante publicate („MCA“, V, 1959, Pl. III—IV) nu conțin nimic esențial pentru straturile romane timpurii.

[41] *Histria I*, Pl. XXIX și p. 269 și n. 1 și 2.

[42] „MCA“, V, 1959, p. 287 și VI, 1959, p. 266—267; 271—273 și Pl. II, a, b, c.

[43] „MCA“, IV, 1957, p. 13 și Pl. II, g.

[44] „MCA“, VI, 1959, p. 273. Ar fi fost interesantă corelarea lor stratigrafică cu acel *„vălmășag de ziduri și substrucții suprapuse“* aflat în același punct, cf. „MCA“, IV, 1957, p. 12—13.

[45] „MCA“, VIII, 1962, p. 387.

[46] *Histria I*, p. 171.

[47] *Ibidem*.

[48] *Ibidem*, Pl. XVI.

[49] *Histria II*, p. 321—322, 330.

[50] „MCA“, IX, 1971, p. 193—201.

[51] Supra, n. 23.

[52] *Histria I*, p. 132.

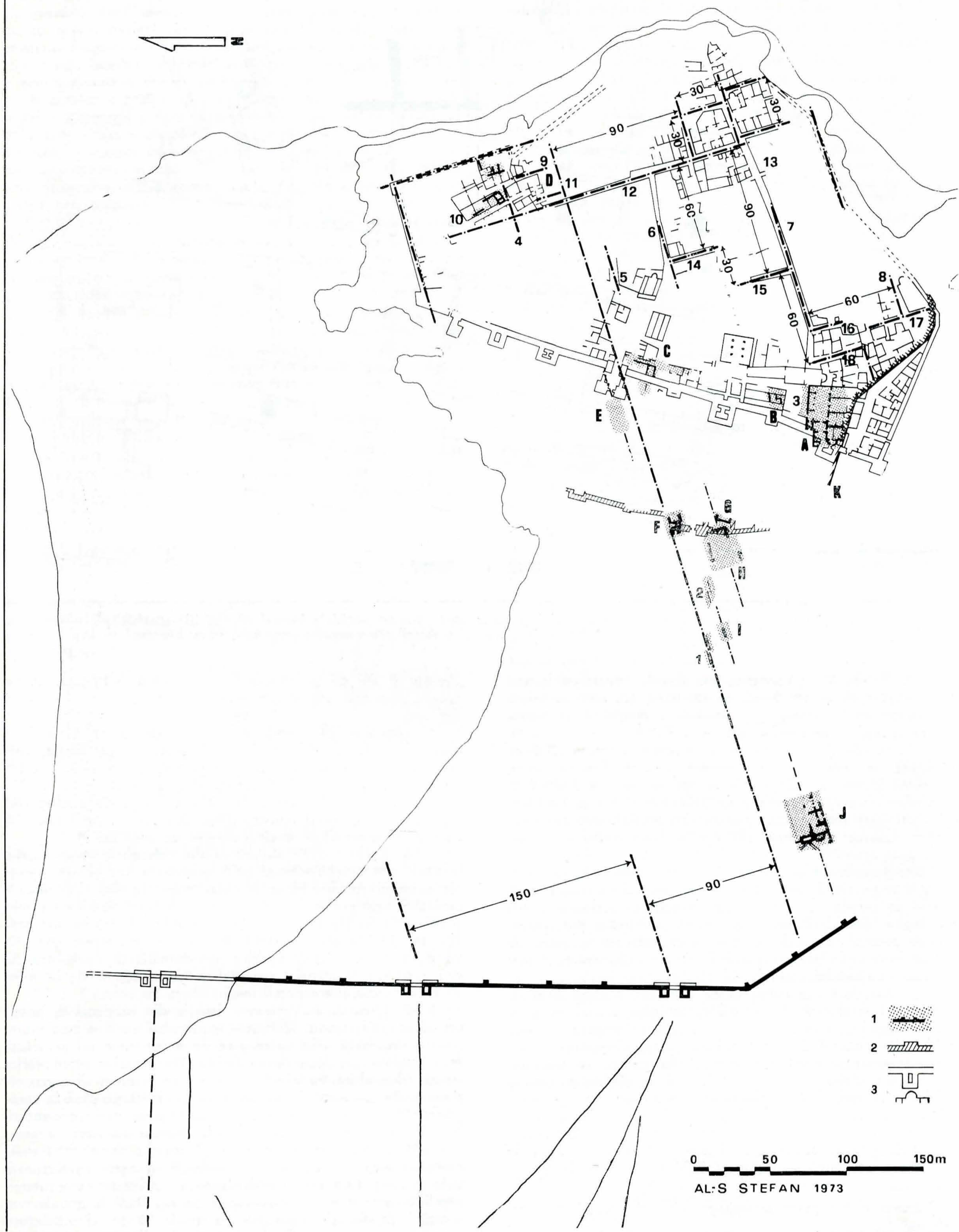


Fig. 4. 1 — complexe romane (sec. I e.n.—250 e.n.); 2 — incinta elenistică (sec. IV î.e.n.—I. e.n.); 3 — monumente romano-bizantine (250—sec. VII e.n.).

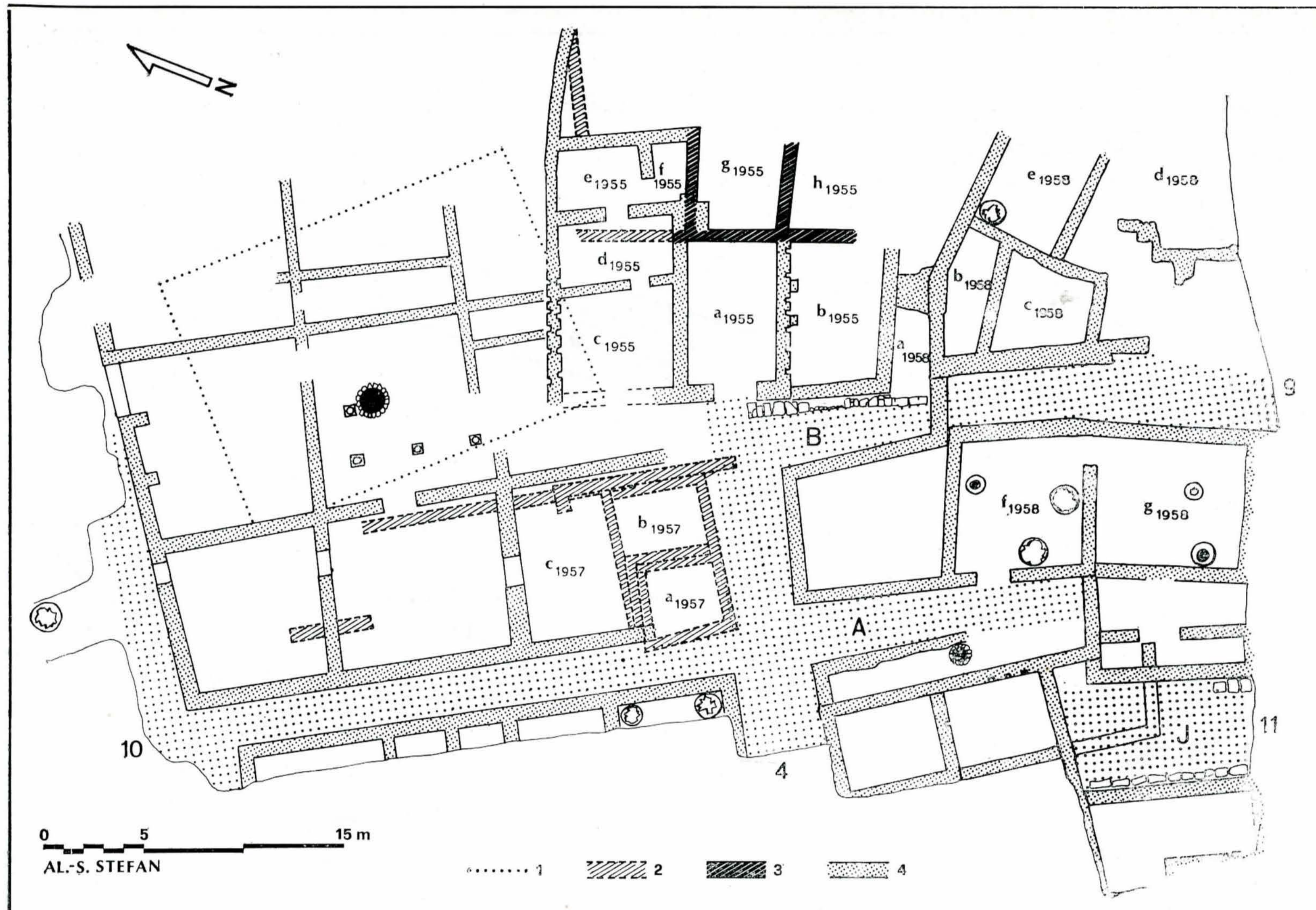


Fig. 5. Planimetria săpăturilor în cartierul de nord-est, reconstituită de autor după planurile parţiale publicate. 1 — poziţia templul A; 2 — construcţii datate în sec. I e.n.; 3 — ziduri romane (sec. I—III e.n.) incluse în substrucţiile clădirilor romano-bizantine; 4 — construcţii din sec. IV—VII e.n.

2.2.2. Strada 6, de asemenea canalizată, pavată cu lespezi mari transversale şi prevăzută cu trotuare, are atestate patru faze, dintre care *„prima, cu construcţia originară a străzii, s-ar aşeza înainte de secolul al IV-lea"*[53];

2.2.3. Strada 7, degajată pe o lungime de peste 200 m, prevăzută cu canal, dalaj şi trotuare, se consideră că *„ar fi construită înainte de dărîmarea cetăţii de goţi în 248"*[54] în urma unor observaţii stratigrafice la extremitatea sa occidentală; verificări mai recente asupra extremităţii opuse au reafirmat datarea în secolul III e.n. a fazei vechi a acestei importante artere[55];

2.2.4. Străzile **14** şi **15**, traverse perpendiculare pe străzile **6** şi respectiv **7**, ca şi **13** degajată numai la punctele de inserţie pe strada 7, sînt şi ele încadrate aceloraşi etape cronologice, considerîndu-se că *„străzile cu pavaj din lespezi mari de piatră, canale de scurgere şi crepido, cu o lăţime de 3,80 m, sînt anterioare construirii incintei celei mari"*[56] (*i.e.* anterioare mijlocului secolului al III-lea);

2.2.5. Strada **4** din cartierul de nord-est, a cărei fază de început a fost datată de autorii cercetărilor iniţial în secolul IV[57], apoi în secolul III e.n.[58], nu e însă actualmente utilizabilă din punctul de vedere al orientării, din cauza caracterului fragmentar al planurilor publicate pentru acest sector. Pentru faza ultimă, din secolul VI, linia clădirilor care o mărginesc la sud, singura figurată în planimetriile accesibile, ar indica o orientare uşor deviată faţă de cea a schemei urbanistice pe care încercăm să o restituim. Ar fi fost interesant de ştiut dacă fazele anterioare ale acestei străzi, contemporane cu clădirea atribuită secolului al IV-lea şi aflată la sud[59], absente şi ele de pe planurile pînă acum publicate, aveau aceeaşi dispunere sau se apropiau de orientarea reţelei stradale din sud.

E adevărat că trama constituită de aceste străzi ale oraşului secolelor IV—VII prezintă unele abateri locale, uneori mai marcate, de la o schemă perfect geometrică, dar lucrul e firesc pentru o funcţionare atît de îndelungată şi alterarea traseelor acestor artere tradiţionale se produce în special datorită suprapunerii construcţiilor din ultima perioadă, aşa cum o documentează unele exemple de săpătură[60].

2.2.6. Reflexe tîrzii ale caroiajului urbanistic roman astfel restituit pot fi considerate prin orientarea lor şi alte străzi ale oraşului romano-bizantin chiar dacă, lipsind deocamdată cercetări stratigrafice în adîncime, cronologia fazelor lor mai vechi nu e atestată cu aceeaşi certitudine. E vorba de străzile **16**, **17**, **18** din cartierul de la est de terme (**A**), de strada **8** de la nord de basilica meridională, de unele stradele din cartierul rezidenţial oriental şi de strada **5** de la nord de basilica din piaţa porţii mari.

2.2.7. Greu de judecat este situaţia din cartierul de nord-est al oraşului tîrziu, ale cărui construcţii au fost demontate pentru degajarea ariei sacre greceşti şi pentru care nu a fost încă publicat un plan de ansamblu. Din analiza planimetriei structurilor ultimelor nivele, pe care am încercat să o recompunem din releveele de detaliu puse în circulaţie pînă la campania 1958 (fig. 5), se constată o abatere mai pronunţată NV-SE, în raport cu coordonatele romane timpurii, a stradelei **10** şi a clădirilor adiacente. Lucrurile se schimbă însă, mergînd spre est, în cazul stradelei **9**, a cărei abatere este deja minoră faţă de precedenta în ce priveşte extremitatea nordică, atît cît se poate cunoaşte din ea. Dacă latura de vest a străzii în discuţie e paralelă cu strada **10**, în schimb latura opusă — constituită din faţadele încăperilor *c*, *a*, *b*/1954—1955 şi *b*, *c*/1958 — se apropie foarte mult de orientarea

[53] *Ibidem*, p. 355; pentru extremitatea vestică cf. „SCIV", VI, 1955, 3—4, p. 538.
[54] „SCIV", VI, 1955, 3—4, p. 529.
[55] „MCA", IX, 1971, p. 187.
[56] „SCIV", VI, 1955, 3—4, p. 540.
[57] „MCA", V, 1959, p. 287—288.
[58] „MCA", VIII, 1962, p. 387 şi n. 2.
[59] *Ibidem*, şi fig. 3

[60] Cf. „SCIV", VI, 1955, 3—4, p. 539, fig. 16, „MCA", IX, 1971, p. 187 şi fig. 7.

străzilor vechi, care e respectată întru totul de latura de sud a porțiunii meridionale, delimitată de zidurile camerelor *f*, *g*/1958. Același lucru se poate spune și despre strada **11**, mai largă (circa 5 m) și prevăzută cu trotuare — fără a ști deocamdată dacă avea și canal — care pornește spre sud-est cu un traseu paralel cu cel al străzii **12**. E de notat, deci, existența în părțile de est și de sud ale acestui sector a unor construcții și artere a căror orientare e concordantă cu cea a țesutului urban din centrul, estul și sudul orașului tîrziu.

Regretînd din nou absența datelor stratigrafice și planimetrice necesare pentru urmărirea succesiunii orizonturilor urbanistice în această zonă, remarcăm însă prezența unui alt element — anume camera *g*/1955 — care se înscrie în sistemul de dispunere roman timpuriu și care conferă astfel origini vechi planului acelor construcții romano-bizantine din acest sector ce-i refolosesc zidurile și-i păstrează orientarea.

2.2.8. Indicii asupra ariei în care e păstrat sistemul vechi de organizare în orașul tîrziu mai sînt oferite, în lipsa unor trasee de străzi, de simpla orientare a zidurilor în cartierul de lîngă latura de nord a incintei, în secțiunea E-V din 1950 și în cele două secțiuni din 1969—1970 din centrul cetății.

2.2.9. Pentru a încheia cu referirile la compoziția urbană romano-bizantină e de făcut observația, importantă de altfel, că traseul unor laturi ale incintei defensive din secolele III—VII apare ca determinat de adaptarea la orientarea vechilor axe și unități urbanistice romane timpurii. Astfel, curtinele de nord, de nord-est și, în parte, cea de sud-est (v. fig. 4) se aliniază străzilor și grupurilor de locuințe prezentate mai sus, ceea ce explică și forma generală asimetrică a incintei.

2.3. Există și alte monumente din secolele I—III integrabile în coordonatele urbanistice prezentate mai sus, dar a căror utilizare în acest cadru e susceptibilă încă de discuții, fie din cauza informațiilor insuficiente din publicații, fie datorită stadiului explorării lor.

2.3.1. Edificiul traversat de secțiunea E-V în fața porții mari (v. fig. 4, **E** și *supra* 2.1.3.) are o poziție cunoscută doar indirect, pe baza observațiilor lui Gr. Florescu, care constata că orientarea lui este aceeași cu a străzii **6**, revenindu-i astfel regretatului învățat meritul de a fi sesizat încă din 1953 un prim indiciu de legătură între planurile urbane romano-bizantine și roman [61].

2.3.2. Fragmentul de încăpere din cartierul nord-estic (v. *supra* 2.2.7. și fig. 5), singurul datat de autorii săpăturilor în perioada romană, dar a cărui datare e de extins, după părerea noastră, și la zidul cu mortar cu care pare să se lege direct și care, refolosit în epoca romano-bizantină între camerele *b* și *h*/1955, continuă spre nord pînă sub camera *d*/1955. Adăugînd și zidul *n* și, foarte probabil, unele din zidurile de sub camerele *e* și *f*/1955, elementele utilizabile din acest sector ar căpăta oarecare consistență.

2.3.3. Complexul de canale (fig. 4, **F**) de pe traseul zidului de apărare elenistic prezintă o orientare perfect identică cu edificiul **H—I** (*supra* 2.1.4), dar datarea inițială în epoca romană [62] a fost mai recent părăsită, optîndu-se pentru epoca elenistică [63]. Totuși, absența totală a fundațiilor incintei în acest loc și dificultatea de a explica suportarea masei fortificației de către structura complicată a canalelor, ce implicau și operații de întreținere, ca și unele argumente ale primului editor ar pleda pentru construirea lor în vreme romană.

2.3.4. Rămîne de explicat poziția distonantă în raport cu restul elementelor urbanistice coerente prezentate pînă acum a edificiului termal **A**, a piațetei **B** și a străzii **C**, care nici între ele nu au o orientare comună. Explicațiile deocamdată posibile nu pot depăși stadiul conjectural, deoarece pentru toate trei monumentele ca și pentru zonă în genere lipsesc cercetări stratigrafice. Chiar pentru cel dintîi — actualmente cel mai bine cunoscut datorită analizei strînse a lui Gr. Florescu — cronologia fazelor — în special a celei de început — se sprijină exclusiv pe tipologia tehnicilor constructive, cu aproximațiile sporite implicate de valoarea acestor criterii într-o zonă periferică a Imperiului. Ridicate spre marginea orașului și la limita uscatului edificabil — nedepășită spre sud decît în secolul al IV-lea — orientarea aparte a termelor a fost poate determinată de configurația coastei în acest loc și de traseul probabil, aici pe mal, al unei fortificații anterioare. La această ultimă presupunere induce existența exact pe această linie a incintei din a doua jumătate a secolului al III-lea, abandonată la începutul secolului al IV-lea, ale cărei substrucții continuă în afara incintei secolelor IV—VII, încă 24,32 m spre vest [64] (fig. 4, **K**). Atestarea acestui din urmă tronson de fundații a generat o problemă încă nerezolvată în topografia și istoria fortificațiilor istriene. Gr. Florescu a postulat pe baza lui o extindere spre vest a incintei de la finele secolului al III-lea e.n. în raport cu cea construită la începutul secolului următor [65], iar autorii cercetărilor asupra zidului de apărare elenistic au întrevăzut posibilitatea închiderii acestuia din urmă spre sud, pe linia fundațiilor amintite. Mai mult, spre a depăși obstacolul diferenței mari cronologice, s-a avansat ipoteza funcționării incintei elenistice pînă la distrugerea gotică din sec. III [66]. Ambele ipoteze sînt însă acum în deplină contradicție cu datele ferme cîștigate mai recent pentru cronologia incintelor romane [67] și a suprafeței dintre ele. În contextul mai bine structurat al cunoștințelor actuale, singura explicație care ne pare plauzibilă implică disocierea cronologică a incintei din secolele III—IV și a tronsonului **K**. Acesta din urmă poate fi considerat restul unei linii de fortificație anterioare, refolosit doar parțial de incinta amintită. Anterioară deci mijlocului secolului al III-lea, substrucția în discuție nu e de pus în legătură cu incinta secolelor II—III de pe platou, care folosește fundații din blocuri mărunte, ci mai curînd cu incinta elenistică, așa cum s-a propus deja, fără a-i considera însă dezafectarea mai tîrzie de începutul secolului al II-lea e.n.

Obiectivele **B** și **C** sînt instalate într-o zonă mai joasă, care se explică nu atît prin coborîrea substratului de rocă, ci — așa cum am mai subliniat — mai ales prin lipsa îndelungată a construcțiilor, ceea ce oferă un argument în plus ipotezei care rezerva aici spațiul pentru agora [68]. În mod cu totul prezumptiv, orientarea particulară a celor două elemente s-ar putea motiva prin așezarea lor tîrzie într-o zonă multă vreme liberă, la a cărei resistematizare vechiul plan urban n-a mai fost riguros respectat.

2.4. În mod firesc, aspectul metric — esențial pentru definirea completă a oricărui sistem urbanistic regulat greco-roman — ne-a interesat în cel mai înalt grad. Verificările făcute asupra intervalelor între arterele pînă acum cunoscute ne-au dus la constatarea unei organizări regulate și în această privință, bazate pe un modul de 30 m (=100 picioare), care se regăsește în diferiți multipli ai săi. Numărul suficient de mare de cazuri asigurate și mai ales repartizarea lor pe ambele coordonate ale caroiajului stradal (fig. 4) exclud posibilitatea unor coincidențe întîmplătoare. Din păcate, încercarea de reconstituire a aspectului metric trebuie să se oprească deocamdată aici datorită absenței vreunei unități urbanistice deplin delimitate chiar în nivelele romano-bizantine — pentru care o cercetare cu această finalitate nu a putut fi încheiată [69] — și cu atît mai puțin în cele romane timpurii.

3. Este evident astăzi că începuturile dominației romane la Histria — care sînt de plasat cu mai multă siguranță după o argumentare recentă la începuturile deceniului al 8-lea al secolului I. î.e.n. [70] — nu au adus imediat după sine o nouă organizare teritorială radicală a orașului. Realizarea unui nou program urbanistic în adevăratul înțeles al cuvîntului nu avea să se producă decît relativ tîrziu, la mai bine de un secol după intrarea Histriei în sfera politică a Imperiului roman. Avem deci a distinge în urbanistica acestei cetăți în perioada romană timpurie (de la sfîrșitul sec. I î.e.n. pînă la mijlocul sec. al III-lea e.n.) două etape substanțial diferite, al căror moment de demarcație e fixat de construirea incintei mai ample de pe platou.

---

61 *Histria I*, p. 356.
62 „SCIV", IV, 1953, 1—2, p. 110; VI, 1955, 3—4, p. 525—526.
63 *Histria II*, p. 327.
64 *Ibidem*, p. 322—324.
65 *Ibidem*, p. 324.
66 *Histria II*, p. 315—324.
67 Cf. Al. Suceveanu, „Dacia", N.S., XIII, 1969, p. 342 și n. 29.
68 D. Theodorescu, *art. cit.*, p. 46.
69 Cf. Al. Suceveanu — C. Scorpan, *art. cit.*, la n. 37.
70 Alexandra Ștefan, *Chronologie des inscriptions grecques de Callatis établie à l'aide du calculateur*, „St. Cl." XV, 1973, p. 105—107; idem, „Akten des VI. Internat Kongr. f. Griech. u. Lat. Epigraphik, 1972", München 1973, p. 471—472; idem, *Le début de la domination romaine dans le Pont Gauche: date et circonstances*, „Actes XII^e Conférence Internat. „Eirene", 1972" (sub tipar).

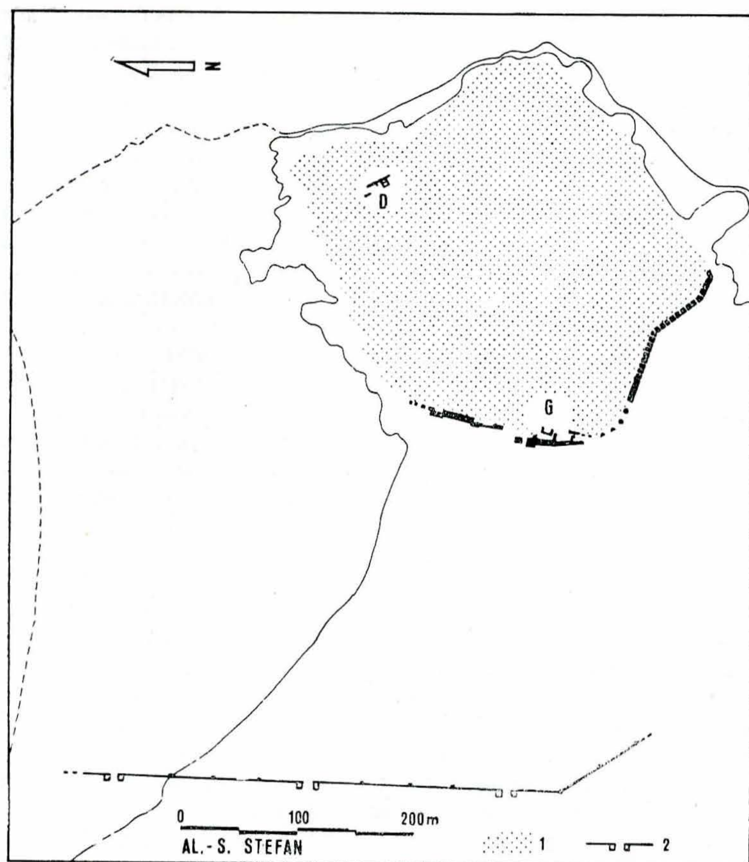


Fig. 6. Histria romană — secolul I e.n. 1 — aria fortificată; 2 — traseul incintei din sec. II—III e.n.

3.1. Începuturile primei etape, care acoperă ultimele decenii ale erei vechi și primul secol al erei noastre, sînt legate de semnificația ce se poate atribui momentului expansiunii orientale a lui Burebista și mai ales de discutarea urmărilor pe care le-a putut avea pentru urbanistica cetății. Argumentelor de natură literar-istorică privind apartenența Histriei la seria de orașe violent afectate de acest eveniment[71] li s-au adăugat în ultima vreme cele care interpretează în acest sens observații de ordin arheologic. Încă din timpul cercetărilor de la zidul de incintă elenistic, autorii lor au avansat ipoteza distrugerii incintei și a orașului de către geți[72] și a corelării cu acest eveniment a unor urme de incendiu. Cu ocazia publicării monografice mai recente a acestui monument, se precizează datarea în sec. I î.e.n. a segmentului meridional (Sectorul F) al incintei și se produce din nou ipoteza identității momentului reconstrucției cu acela al evenimentelor legate de campania pontică a lui Burebista[73].

După mai multe campanii, săpăturile asupra cartierului din nord-estul cetății au ajuns să determine un complex de situații, descris în detalii și ilustrat de astă dată și cu unele documente stratigrafice, care comportă și un strat de arsură și care definește în mod vizibil dezafectarea zonei sacre ca atare în urma unei distrugeri. Datate în cursul sec. I î.e.n.[74] aceste situații nu au fost puse însă în relație cu distrugerea provocată de Burebista decît mai tîrziu, în lucrări generale fără caracter arheologic, în care se consideră că incendiul, documentat către jumătatea sec. I î.e.n. în aria sacră — prea generalizat la întreg acest complex urbanistic spre a fi accidental — constituie proba unei catastrofe de extins la întreg orașul și că o astfel de distrugere nu putea fi provocată decît de atacul forțelor lui Burebista[75].

Fără a încerca să negăm istoricitatea impactului getic asupra Histriei și nici valoarea probatorie a datelor arheologice din zona sacră pentru repercusiunile lui materiale, nu putem elimina unele dificultăți de ordin metodologic în reconstituirea unei succesiuni logice pe baza informațiilor prezentate pentru acest sector. Dacă incendiul general al zonei afirmat în lucrările abia amintite e tot una cu stratul de arsură descris în raportul preliminar citat[76], aceste dificultăți sînt reale. Raportul pentru campania 1956 fixează următoarea secvență cronologică: 1 — monumentele ariei sacre distruse; 2 — umplutură de pămînt (groasă de cca 40 cm), destul de uniformă ca structură, care include și acoperă monumentele egalizînd suprafața și conținînd material datat în sec. II—I î.e.n.; 3 — strat de arsură cu grosime între 1 și 12 cm, care acoperă întreaga zonă; 4 — peliculă de lut pur (grosime 1—10 cm) sigilînd peste tot arsura și 5 — un al doilea strat de umplutură și nivelare cu material ceramic și tegular tot din sec. II—I î.e.n.[77]. Or, în această situație ar apărea că geții au incendiat nu monumentele ariei sacre în funcție, ci un strat de umplutură care acoperea această zonă deja distrusă într-un moment anterior. De altfel, așa cum este descrisă această bandă de arsură[78] și dat fiind contextul ei stratigrafic, ea nu are în nici un fel aparența unui incendiu care a mistuit monumente cu dărîmătura lor *in situ*, ci e de considerat ca una din operațiunile[79] efectuate, în mod organizat și cu răgaz, după dezafectarea zonei sacre, spre recuperarea ei în vederea unor construcții cu alt caracter. Această încercare de clarificare nu exclude realitatea unei distrugeri și schimbări de funcție a ariei sacre nord-orientale în urma campaniei lui Burebista; informații particularizate sînt însă de așteptat de la raportul definitiv al explorărilor în acest punct.

Ceea ce ne interesează în special în acest context este mai ales modul în care s-a produs reconstituirea cadrului urban în anii următori acestor evenimente. În această privință e de luat în discuție semnificația importantului document epigrafic menționînd o *„a doua întemeiere a cetății"*, databil tocmai în perioada care ne reține atenția[80]. Pentru editorul inscripției, *„întemeiere"* îmbracă sensul strict material de *„zidire"*[81], *„construire"*[82], și în urma acestei opțiuni determinarea excepțională de *„a doua întemeiere a cetății"* este raportată la activitatea de reclădire a orașului[83] în deceniile din pragul erei noi. Consecvent acestei linii de restituire istorică, autorul citat este ținut a acorda același caracter excepțional și factorului determinant al acestei reconstrucții, anume distrugerea provocată de atacul lui Burebista, calificată drept *„catastrofa cea mai pustiitoare abătută pînă atunci asupra ei"*[84]. Nu intenționăm să insistăm mai mult asupra proporțiilor ravagiilor produse de geți — pentru care documentația arheologică disponibilă, trecută în revistă mai sus, e redusă și a căror măsură exactă va fi dată de cercetări viitoare — dar considerăm oricum prematură încercarea de a stabili o clasificare, după criteriul gravității, a distrugerilor suferite de Histria de-a lungul celor peste șase secole de istorie preromană, pentru care informațiile arheologice sînt și incomplete și inegale. Mai important ni se pare a constata că datele avute la dispoziție privind Histria în sec. I. e.n. nu susțin caracterul cu totul deo-

---

71 Em. Condurachi, *Histria I*, p. 54—55; D. M. Pippidi, *I Greci nel Basso Danubio, Milano*, 1971, p. 147 sq.

72 „SCIV", III 1952, p. 248 și V, 1954, 1—2, p. 78—79.

73 *Histria II*, p. 319—320.

74 „MCA", V, 1959, p. 286—287; VI, 1959, 270—271 și 273

75 D. M. Pippidi în *DID*, I, 1965, p. 287; idem, *Contribuții*[2], 1967, p. 219—20, idem, *I Greci*, 1971, p. 149.

76 v. nota 74. Lucrările de la nota 75 nu trimit direct la nici unul din cele două rapoarte ci la un raport definitiv de mult anunțat (v. D. M. Pippidi, „Dacia", NS. VI, 1962, p. 150, nota 24; idem, *DID*, I, p. 287, nota 83; idem, *I Greci*, p. 149, nota 84) și încă inedit, dar arsura din rapoartele preliminare este singura prezentată ca generală și datată în sec. I. î.e.n.

77 „MCA", V, 1959, *loc. cit.* și Pl. III și IV.

78 *Ibidem*, p. 286: *„moale și pudroasă, neconținînd decît foarte mici fragmente de cărbune, ea indică arderea unor esențe moi; uneori slabă, astfel că roșește pămîntul abia perceptibil, alteori ajunge să degradeze chiar piatra calcaroasă a unor monumente"*.

79 Rostul acestei arsuri, împreună cu stratul de lut care o suprapune nemijlocit, a putut fi — mai probabil decît o încercare de consolidare a umpluturilor — de ordin ritual, de purificare și sigilare a unor monumente sacre distruse ce urmau a fi abandonate; cf. un procedeu similar — tasare și strat de lut ars — pentru sigilarea unui *bothros*, „MCA", IX, 1970, p. 179—180.

80 D. M. Pippidi, *Contribuții*[2], 1967, p. 534—546; idem, *„A doua întemeiere" a Histriei, în lumina unui document inedit*, „St. Cl." IX, 1967, p. 153—166; idem, *La seconde fondation d'Istros à la lumière d'un document inédit*, „BCH", XCII, 1968, 1, p. 226—240; pentru datare cf. Alexandra Ștefan, *Applications des méthodes mathématiques à l'épigraphie*, „St.Cl.", XIII, 1971, p. 38 sq..

81 „St.Cl.", IX, 1967, p. 157: ... *„după cea de-a doua întemeiere* (sau zidire) *a orașului"*.

82 „BCH", XCII, 1968, 1, p. 228: *„après la seconde fondation* (ou construction) *de la cité"*.

83 D. M. Pippidi, „St. Cl.", IX, 1967, p. 159: *„o gravă pustiire a orașului, urmată de reconstruirea lui în condiții echivalînd cu o adevărată „a doua întemeiere" ..."; p. 165: „... deprinderea de a vorbi de reclădirea orașuluii după catastrofa pricinuită de geți, ca de „a doua întemeiere" e dovedită cu prisosință ..."*.

84 *Ibidem*, p. 163; cf. și p. 164—165: *„... la mijlocul secolului I î.e.n. Histria a trecut printr-o primejdie de moarte..."; „... fatala încercare a fost resimțită ca o cezură în istoria cetății"...*

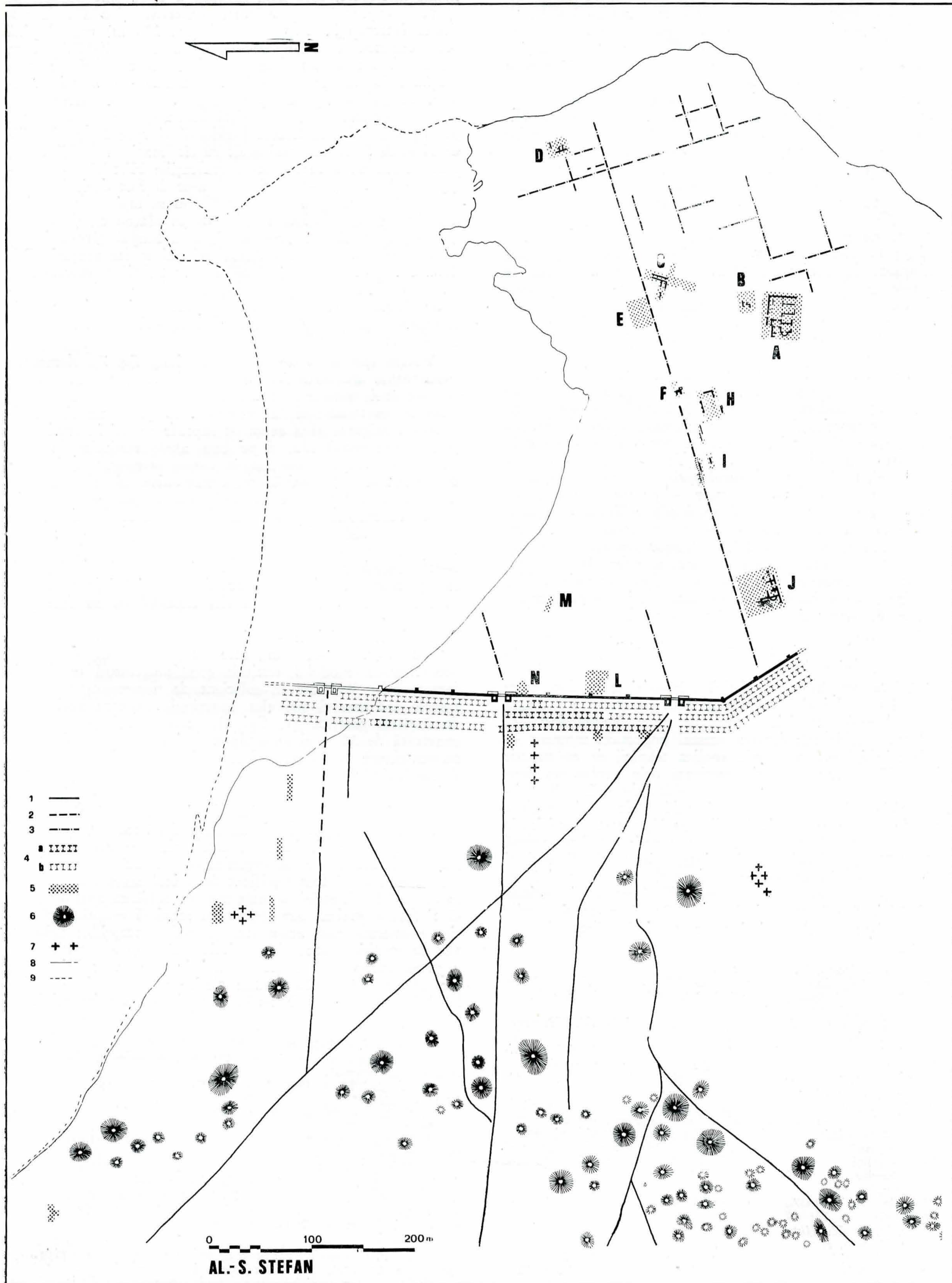


Fig. 7. Histria romană — cca 100—cca 250 e.n. 1 — traseele drumurilor de acces restituite prin foto-interpretare; 2 — întregiri; 3 — axe urbanistice probabile; 4 — şanţuri defensive: a — traseu asigurat; b — traseu probabil; 5 — zone de locuire *extra muros* explorate; 6 — necropola tumulară; 7 — necropola plană (morminte datate); 8 — limita actuală a uscatului; 9 — limita actuală a terenului mlăştinos.

sebit atribuit reconstruirii orașului în ultimele decenii ale secolului precedent; atît modesta calificare drept *„orășel“*[85], cît și ἀσθένια amintită în documente oficiale[86] și sărăcia monumentelor cunoscute pentru acest secol[87] fac dovada unei perioade modeste sub toate aspectele[88]. În același fel se prezintă și puținele construcții cercetate *intra muros*[89]; un nou plan urban realizat într-o formă majoră la începutul acestei perioade e greu de presupus și abandonarea ariei sacre de NE nu pare să fie efectul unei concepții novatoare de redistribuire a funcțiilor și a spațiilor, ci mai curînd mărturia lipsei de resurse pentru refacerea ei. De asemenea, și în primul rînd, menținerea acelorași cadre ale orașului prin repararea vechii incinte de epocă elenistică constituie o probă în plus în acest sens[90].

În aceste condiții, interpretarea mai recentă după care *„a doua întemeiere“* ar avea o valoare simbolică politică, referindu-se la integrarea Histriei în Imperiul roman în condițiile privilegiate ale unui statut juridic care să-i conserve autonomia tradițională[91] prezintă calitatea de a nu constrînge la a acorda reconstrucției urbane a Histriei după atacul getic un caracter pe care informațiile de pînă acum nu-l sprijină.

Imaginea Histriei în sec. I e.n. nu poate fi decît imprecisă (v. fig. 6) și nu poate fi mobilată decît cu cîteva ziduri ale unei locuințe modeste în zona de NE (**D**)[92], cu mai multe faze de construcție, și ale alteia, adosată zidului de incintă (**G**)[93]; chiar limitele ariei urbane nu pot fi decît bănuite în linii mari, fără nici un element de siguranță pentru laturile de NV, N, E și SE, cu singurul sprijin pentru latura de V oferit de traseul incintei elenistice — pentru care cercetări viitoare vor trebui să distingă porțiunile utilizate în această ultimă epocă de funcționare — iar pentru latura de S oferit de tronsonul **K** (v. supra 2.3.4.). Singura mențiune privind vreun edificiu al orașului acestei epoci se referă la un ναός existînd în vremea lui Augustus și dedicat acestuia[94]. Nici o precizare nu e posibilă în privința unui eventual spațiu locuit *extra muros* și a localizării necropolei plane; e doar probabil că unii dintre tumulii reperați în vestul platoului (supra 1.2.2. și 1.2.4 i) au început să fie ridicați încă de la începutul acestei perioade.

3.2. Restructurarea urbanistică a Histriei se produce către începutul secolului al II-lea e.n. și noul program se operează în spațiul mult amplificat creat de noua incintă instalată pe platoul occidental; datarea acestui important moment — încadrat inițial mai vag prin analiza tehnicii de construcție a incintei[95] — începe să fie precizată prin explorarea riguroasă a complexelor în contact cu zidul de apărare[96]. Așezată suficient de sus pe panta orientală a platoului pentru a putea domina întreaga platformă spre V, această fortificație prezintă caracterul ofensiv specific epocii: grosime redusă (1,80—1,90 m), bastioane interioare de mici dimensiuni (1,80—3,60 m) dispuse la intervale mari (30—35 m și 28 m lîngă porți), din care s-au păstrat 8[97] și poate fi restituit un al 9-lea. După reconstituirea lui Gr. Florescu și porțile aveau în faza inițială același caracter, fiind apărate de bastioane interioare, care abia în faza a doua sînt dublate de turnuri exterioare[98]. Două porți conservate și a treia restituită întrerup la intervale mari (cca 170 m) traseul pînă acum cunoscut al acestei incinte orientate NNE-SSV, cu un tronson sudic abătut spre SE. Considerată pînă acum o simplă linie de baraj spre V, contestîndu-i-se uneori caracterul de zid de apărare propriu-zis[99], în fapt extremitățile nu-i sînt cunoscute[100]. Nu există însă argumente peremptorii pentru a nega posibilitatea închiderii ei spre E, pe laturile de N și de S, cu atît mai mult cu cît imaginea multă vreme încetățenită după care toate fortificațiile Histriei — cu excepția celei romano-bizantine — n-ar fi fost decît linii defensive N-S, din țărm în țărm[101], nu se mai poate susține, dat fiind că atît incinta arhaică de pe platou cît și cea elenistică au atestate laturile de S, de-a lungul țărmului.

Incinta romană era dublată de mai multe șanțuri. Cele două exterioare sînt mai bine cunoscute, fiind cercetate în puncte mai numeroase[102]; cel mai apropiat de zid, atestat într-un singur punct, are nevoie de verificări suplimentare[103]. E probabil ca nu toate trei să fi fost realizate din momentul ridicării incintei[104].

Pentru spațiul urban astfel delimitat (fig. 7), elementele concordante analizate mai sus (2.3 și 2.4) încep să schițeze tabloul unei concepții urbanistice unitare pentru ansamblul orașului, materializată în primul rînd printr-un sistem de orientare asigurat pînă acum pe suprafețe mari în estul, centrul și sud-vestul său, și pe care axele restituite în zona înaltă orientală îl determină ca sistem ortogonal. Orientarea axelor majore ale unităților constructive și ale străzilor (ENE-VSV și NNV-SSE) denotă preocuparea pentru o dispunere favorabilă în raport cu direcția vînturilor dominante de iarnă (NNE-SSV) și cu expunerea solară. Referințele de ordin metric restituite acestui sistem sînt foarte importante pentru încadrarea lui în variatele scheme urbane ale antichității clasice. Nedispunînd încă de determinări foarte exacte, de ordinul centimetrilor, datorită faptului că au fost operate asupra caroiajului stradal romano-bizantin — reflex tîrziu al caroiajului originar — și nu asupra elementelor cunoscute din sec. II—III e.n., care nu permit încă măsurători semnificative, modulul restituit constituie totuși un indiciu caracteristic. Verificat în suficient de numeroase cazuri pe ambele ordonate și mai ales, funcționînd pentru axele celor două porți păstrate (v. fig. 4), acest modul are valoarea constantă de 30 m și nu e lipsit de interes a semnala că în cetatea-mamă, la Milet, a fost restituit același modul destul de rar întîlnit[105].

Deși departe de a fi completă, imaginea pe care am reconstituit-o nu face posibilă identificarea unui plan urban de tip roman, cu intersecție axială a două mari artere determinînd un punct de interes central, plan pe care nu-l constatăm, de altfel, nici în organizarea orașului romano-bizantin, la care ar fi fost justificat de unicul acces major dispus în centrul fortificației; e mult mai probabil ca spațiul urban să fi fost organizat *per strigas*, în manieră greacă. Trăsăturile enumerate pînă acum sînt proprii concepțiilor urbanistice de tradiție greacă și constituie suficiente argumente spre a putea apropia programul urbanistic realizat la Histria în sec. II e.n. de marile modele clasice relevînd din doctrina lui Hippodamos din Milet[106]. Nu ni se pare imposibil ca

---

[85] Strabon, *Geogr.*, VII, 6, 1: πολίχνιον

[86] V. Pârvan, *Histria IV*, nr. 16 (= *SEG*, I, 329); J. H. Oliver, „Greek, Roman and Byzantine Studies“, VI, 1965, p. 143—156; D. M. Pippidi, *Contribuții*², 1967, p. 349—385.

[87] D. M. Pippidi, în *Mélanges offerts à K. Michalowski*, Warszawa, 1966, p. 619—623.

[88] Cf. Em. Condurachi, *Histria I*, p. 54—55; D. M. Pippidi, *Contribuții*², p. 543—544, subliniază pe bună dreptate aceste împrejurări; idem, „St. Cl.“, IX, 1967, p. 164; cf. H. Nubar, *Histria III*, 1973, p. 60—61.

[89] Supra, notele 42—45.

[90] Momentul Burebista prezintă astfel, sub raport urbanistic, urmările cele mai modeste în raport cu celelalte mari distrugeri atestate pentru epoca greacă la sfîrșitul secolului al VI-lea î.e.n. și la mijlocul sec. al IV-lea î.e.n., amîndouă succedate de reorgranizări teritoriale radicale și de deplasarea liniilor de fortificații; cf. M. Coja, articolele citate la nota 24 și D. Theodorescu, *art. cit.*

[91] Supra, nota 70.

[92] v. fig. 5 a, b.c./1957 și supra, nota 42 și 43—45.

[93] *Histria II*, p. 321 și Pl. XXI.

[94]. D. M. Pippidi, *Histria* I, p. 51 sq., nr. 9

[95] Gr. Florescu, *Histria I*, p. 292; idem, „SCIV“, IV, 1953, 3—4, p. 601 (perioada Domitian — Hadrian); cr. G. Bordenache, „Rendic. Accad. Archeol. Lett. Belle Arti — Napoli“ vol. XXXIV, 1959 (1960), p. 183, n. 1.

[96] M. Coja, *Contribuții la cunoașterea epocii romane la Histria*, comunicare la Sesiunea Pontica, Constanța 1970, citată de H. Nubar, *Histria III*, p. 61, nota 205 (construire în vremea lui Traian).

[97] Cf. *Histria I*, p. 285—293 și 180—197; Gr. Florescu, „SCIV“, IV, 1953, 3—4, p. 597—609.

[98] *Histria I*, p. 290—291.

[99] G. Bordenache, *art. cit.*, p. 182: *„non un muro di cinta, ma un semplice sbarramento“*.

[100] Cf. „SCIV“, I, 1950, 1, p. 76; III, 1952, p. 265; *Histria I*, p. 180; 286; „MCA“, V, 1959, p. 303.

[101] G. Bordenache, *art. cit., p.* 179; D. M. Pippidi, *Contribuții*², p. 93—94.

[102] M. Coja, „SCIV“ 15, 1964, 3, p. 383 sq., fig. 2; idem, „MCA“ IX. 1970, p. 202, sq., fig. 19.

[103] *Histria I*, p. 95, 180 (șanț adînc de 1,50 m la 2,50 m depărtare de zid); 292 („... *zidul are în fața lui două șanțuri, separate de un val după cum s-a constatat în secțiunea* Z_2. *Șanțurile sînt largi de cîte 7,50 m, iar în fața zidului e o berma largă de cca 4 m*“); Contradicție la lărgimea bermei: 2,5 sau 4 m?; cf. Gr. Florescu, *art. cit.* p, 601, n. 1.

[104] *Histria I*, p. 95

[105] Cf. F. Castagnoli, *Ippodamo di Mileto e l'urbanistica a pianta ortogonale*, Roma, 1956, p. 15—16: latura asigurată are 29,50 m.

[106] Cf. R. Martin, *L'Urbanisme dans la Grèce antique*, Paris, 1956, p. 97—126; cf. F. Castagnoli, *op. cit.;* idem, *Recenti ricerche sull'urbanistica ippodamea*, „Arch. Class“, XV, 1963, 2, p. 180—197; idem, *Sull'urbanistica di Thurii*, „La Parola del Passato“, CXXXIX, 1971, p. 301—307; idem, *Orthogonal Town Planning in Antiquity*, Cambridge-Massachussetts, 1971 (non vidi).

planul Histriei romane, cu sistemul de orientare și structura sa metrică, să continue direct liniile de organizare ale cetății preromane și ca, în această ipoteză, axele nucleului urbanistic grecesc din partea de est a orașului să fi fost extinse la începutul sec. II e.n. și asupra zonei de V și de SV, aceasta din urmă abia de curînd cîștigată pentru construcții. Din păcate, absența pentru moment a oricărui indiciu despre forma, dimensiunile și orientarea unităților urbanistice (*insulae*) exclude posibilitatea definirii complete a schemei urbane. De asemenea, nu e încă posibilă o imagine a organizării funcționale zonale a orașului; exceptînd cele două complexe termale (**A**, **J**), de caracter public — amplasate periferic, ambele pe latura de S —, zona de locuire în punctul unde au fost săpate străzile **1** și **2** și un punct de producție meșteșugărească la est de edificiul **E**, celelalte două mari obiective: **E** și **H-I** (acesta din urmă, prin proporții, probabil de caracter public) nu au funcțiile cunoscute, iar restul suprafeței necercetate este mult prea mare. Nu poate fi vorba nici de o decupare pe epoci, nici măcar pentru puținele monumente cunoscute: doar termele **J** sînt sigur databile în perioada restructurării de la începutul sec. II e.n.,[107] în vreme ce termele **A** au încă un moment de construcție incert[108], iar obiectivele **B**, **C** și **E** sînt lipsite de orice precizare cronologică. Complexele **H—I** și **L** sînt atribuite primei jumătăți a sec. III e.n.[109]. Celelalte două puncte **M** și **N** unde s-au practicat sondaje nu furnizează nici un indiciu, nici cronologic, nici funcțional[110].

Primul plan al Histriei romane (fig. 7) a putut fi sensibil îmbogățit pentru zona platoului occidental prin precizările aduse de interpretarea fotografiilor aeriene în ce privește traseele drumurilor (supra 1.2.1 și 1.2.4) și articularea spațiului liber de siguranță din fața incintei și a șanțurilor cu suprafața afectată necropolei tumulare (supra 1.2.2 și 1.2.4.i). Cartarea punctelor unde a fost constatată o locuire desfășurată în forme modeste în afara zidurilor, în prima parte a sec. II e.n.[111], ca și a mormintelor plane sigur datate la sfîrșitul aceluiași secol și în prima jumătate a celui următor[112] completează această imagine.

Explorările arheologice din ultima vreme au conturat tot mai precis realitatea unei distrugeri către sfîrșitul sec. II.e.n., pusă în legătură cu incursiunea costobocilor[113]. Deși efectele materiale nu au fost neglijabile, din cîte se poate judeca pînă în prezent, acest moment nu pare să fi afectat structura urbanistică a cetății, de vreme ce atît zidul de apărare cît și alte monumente au fost reparate pe aceleași fundații. Acestui eveniment i se atribuie încetarea locuirii din afara zidurilor și avansarea spre E a necropolei plane[114].

La restituirea peisajului urban al Histriei acestei perioade contribuie — din păcate în chip încă incomplet și fără preciziuni topografice — informații epigrafice și numismatice sau documente epigrafice pe suport arhitectonic. În acest fel sînt atestate pentru sec. II e.n. șapte edificii[115] de dimensiuni diferite — fie temple, fie construcții civile cu colonadă, fie portice —, un templu al lui Liber-Dionysos[116], o grotă — *mithraeum*[117] iar pentru secolul următor refacerea unui *macellum*[118], a gymnasiului[119] și a portului[120], în legătură cu acesta din urmă existînd și un turn-far[121]. Grație unei inscripții din sec. II știm că una din arterele orașului se chema „Strada sacră" (Ἱερὰ πλατεῖα)[122].

Cercetările viitoare vor trebui să umple lacunele foarte mari pe care le prezintă acest plan preliminar și vor avea de fixat componente majore ale topografiei urbane histriene: în primul rînd limitele orașului și traseul fortificațiilor, poziția portului — pentru care unele indicii încep să se contureze (v. supra 1.2.4.c) —, a pieții publice, a teatrului etc. Ceea ce se poate, credem, reține ca un bun cîștigat, încă de acum sînt indiciile dezvoltării Histriei în sec. II—III e.n. după un plan director făcînd apel la cele mai bune tradiții grecești ale școlii urbanistice hippodamice. Realizarea lui în condițiile de securitate și relativă prosperitate ale epocii Principatului avea să ridice din nou Histria de la modestul πολίχνιον din primele decenii ale erei noastre (v. fig. 6) la nivelul unui centru urban bine structurat în ansamblu (v. fig. 7) și îngrijit în detalii, pentru care calificarea de λαμπροτάτη πόλις răspundea unor realități.

Problemele apărării zonei arheologice a Histriei

Rezervația arheologică actuală, care e limitată spre vest la linia zidului de apărare din sec. II—III e.n., trebuie extinsă cu absolută urgență la totalitatea platoului occidental și a zonei de contact imediate, care constituie parte integrantă a orașului grec (sec. VII—I î.e.n.) iar în epoca romană și romano-bizantină (sec. I—VII e.n.) a cuprins monumente de importanță majoră: construcții de locuire periferică, drumurile și cimitirele cetății. Așa cum toate cercetările de pînă acum în această zonă au arătat-o, arăturile repetate au coborît pînă la nivelul monumentelor orașului grec, începînd să afecteze direct complexele arheologice aflate peste tot la adîncime minimă (0,20—0,30 m); peste 30 din tumulii funerari au fost, de asemenea, total nivelați. Propunem ca întreaga zonă încadrată de limitele planului de la fig. 3 să constituie o rezervație arheologică prioritară, urmînd ca în viitorul apropiat să fie căutată o soluție pentru protejarea întinsei necropole tumulare din sec. VII î.e.n.—III e.n.

RÉSUMÉ

L'instauration de la domination romaine (fin du Ier s.av.n.è.) n'a pas entraîné tout de suite un changement des cadres urbains; Histria du Ier s. de n.è. conserve la muraille d'époque hellénistique (fig. 6) et les quelques monuments connus ont une allure très modeste. Une modification importante de l'aspect de la ville ne se produit qu'au seuil du IIe s., quand le déplacement de la ligne de la nouvelle enceinte accroît considérablement l'espace urbain, dont on constate l'organisation selon un schéma régulier, orthogonal. L'orientation des édifices (fig. 4, *E—J*) et des rues (*1*, *2*) de la nouvelle partie de la ville se retrouve aussi dans la moitié orientale, conservée par les rues de basse époque (4—18) et dont les intervalles sont toujours des multiples de 30 m. Cette organisation relève d'un plan de tradition grecque, articulé *per strigas*. L'interprétation d'une couverture aérienne verticale de 1969 (fig. 2), utilisée aussi pour élaborer une restitution photogrammétrique très poussé (fig. 3), a enrichi d'importantes précisions l'*imago Histriae*. On a fixé le tracé de plusieures voies d'accès, l'amplacement probable d'une troisième porte de la muraille et la position d'environ 40 tumuli entièrement aplatis (fig. 7), ainsi que les limites d'une puissante anomalie qui épouse les bords du plateau ouest, liée sans doute aux phases d'habitat qui s'y est développée à l'époque grecque (fig. 3). *Légende des plans: Fig. 4:* 1-monuments romains (Ier s.—250 de n.è.); 2-enceinte hellénistique (IVe s.a.v.n.ê. — Ier s. de n.è:); 3-monuments de basse epoque (250-VIIe s. de n.è). *Fig. 5:* Plan des fouilles du quartien NE, reconstitué par l'auteur à partir des plans partiels publiés; Ie emplacement du temple *A;* 2-structures du Ier s. de n.è.; 3-murs des Ier-IIIe s. de n.è. remployés dans les substructions des bâtisses de basse époque; 4-constructions des IVe—VIIe s. de n.è. *Fig. 6* Histria romaine-Ier s de n.è.; Ier aire fortifiée; 2-muraille des IIe—IIIe s. de n.è. *Fig. 7:* Histria romaine — cca 100 — cca 250 de n.è.; l-voies d'accès restituées par photointerprétation; 2-tracés probables; 5-zones d'habitat *extra muros* explorées; 7-nécropole plane (tombes datées); 8-limite actuelle de la terre ferme; 9-limite actuelle de la zone marécageuse.

107 Al. Suceveanu, „Dacia", N.S., XIII, 1969, p. 329—340.

108 Gr. Florescu, *Histria I*, p. 140: epoca Severilor, p. 300: posibilă fază anterioară epocii Severilor; idem, „SCIV" IV, 1953, 3—4, p. 604; cea mai veche fază a termelor datată în perioada Domitian-Hadrian; cf. Al. Suceveanu, *art. cit.*, p. 345, care înclină pentru o datare încă mai veche. E posibil ca orientarea diferită a termelor A să se explice prin faptul că au fost ridicate *înainte de realizarea noului plan urban.*

109 H. Nubar, „MCA", IX, 1970, p. 196—201; „Dacia", N.S. X, 1966, p. 31, nr. 57 D; XI, 1967, p. 364—365, nr. 54/3; XII, 1968, p. 428—429, nr. 57/3; XIII, 1969, p. 518—519, nr. 74/4; XIV, 1970, p. 443—444, nr. 79; cf. Al. Suceveanu, *art. cit.*, p, 341 și nota 11; cf. M. Coja, comunicarea citată și H. Nubar, *Histria III*, p. 64 și nota 222.

110 *Histria I*, p. 176—180.

111 *Histria I,* p. 200—204; 211—212; „MCA", IV, 1957, p. 25. 39; VI, 1959, p. 287; IX, 1970, p. 209—210; cf. și Al. Suceveanu, „SCIV" 18, 1967, 2, p. 249 sq; M. Coja, „Dacia" N.S., XIV, 1970, p. 116.

112 „MCA", IV, 1957, p. 27—31; p. 33—36; VIII, 1962, p. 413.

113 Intîia dată de Gr. Florescu, *Histria I*, p. 293; idem, „SCIV", IV, 1953, 3—4, p. 601; Al. Suceveanu, *art. cit.;* cf. H. Nubar, *Histria III*, p. 64 și nota 217, cu bibliografia problemei.

114 Al. Suceveanu, *art. cit.*, p. 251

115 V. Pârvan, *Histria IV*, p. 611, nr. 21 (cf. *Histria VII*, p. 60, nr. 47 și „Dacia", II. 1925, p. 211 sq., nr. 15 și 16); p. 612, nr. 22; p. 615, nr. 23; *Histria VII*, p. 61, nr. 48; cf. S. Lambrino, *Histria romaine à la lumière des fouilles*, „REL", 1931, p. 5 (extras), nota 1.

116 D. M. Pippidi, *Histria I*, p. 524 sq, nr. 15

117 V. Pârvan, „Dacia", II, 1925, p. 218, nr. 21.

118 D. M. Pippidi, *Histria I*, p. 514, nr. 11; idem, *Contribuții*², p. 464—480.

119 V. Pârvan, „Dacia, II, 1925, p. 208, nr. 10.

120 Idem, *Histria IV*, p. 91, nr. 27 și 93, nr. 28.

121 cf. H. Nubar, *Histria III*, p. 65, nota 231 (cu bibliografia anterioară) și p. 130, nr. 719.

122 Em. Popescu, „Dacia", N.S., IV, 1960, 273—296.

NOI PUNCTE DE VEDERE ASUPRA VECHIMII ŞI ETAPELOR DE CONSTRUCŢIE ALE BISERICII MITROPOLITANE DIN TIRGOVIŞTE*

arh. CRISTIAN MOISESCU

Privind cele cîteva imagini — fotografii, desene şi relevee — care ne-au rămas de la vechea biserică a Mitropoliei din Tîrgovişte, ceea ce se face remarcat încă de la început este silueta masivă a edificiului, realizată prin alipirea a două construcţii ridicate în epoci diferite. Asupra datării acestor două părţi ale bisericii a existat în trecut o totală divergenţă de păreri (fig. 1).

Nu vom intra în amănunte asupra istoricului acestor încercări de datare, ele fiind în linii mari cunoscute celor care se ocupă cu studierea vechii noastre arte. Amintim doar, că în timp ce arh. Petre Antonescu data biserica în secolul al XV-lea[1], Spiridon Cegăneanu, studiind monumentul numai după o acuarelă a lui Szatmary, îl considera ca fiind ridicat înainte de domnia lui Neagoe Basarab, iar exonartexul, numit de el pronaos, ca fiind construit în timpul domniei acestui voievod, odată cu bisericile mănăstirilor Snagov şi Argeş[2].

Atît Virgil Drăghiceanu[3] cît şi arh. N. Ghika-Budeşti[4], bazaţi mai ales pe data menţionată în pisanie, sînt de acord că biserica a fost începută în vremea domniei lui Neagoe Basarab şi terminată mai tîrziu în vremea domniei lui Radu Paisie sau chiar Matei Basarab.

În sfîrşit, cercetări mai noi au încercat să stabilească că partea dinspre răsărit a bisericii (formată din altar, naos şi pronaos) ar fi fost ridicată la începutul secolului al XV-lea în timpul domniei lui Mircea cel Bătrîn, pe cînd exonartexul a fost construit din iniţiativa lui Neagoe Basarab[5].

Faţă de propunerile de datare menţionate mai sus, trebuie arătat de la început că am ajuns la un nou punct de vedere, ca urmare a studierii celor publicate pînă acum, întregite cu interpretări de ordin istoric, coroborate cu unele observaţii stilistice efectuate asupra fragmentelor bazelor de cruci şi ancadramentelor de uşi şi ferestre, aflate în inventarul Muzeului de istorie din Tîrgovişte[6].

Din cercetarea releveului întocmit de arh. G. Sterian înainte de distrugerea monumentului[7] (fig. 2, 3), în prezent singurul document pentru cunoaşterea planului şi elevaţiei bisericii mitropolitane, cît şi a celor cîteva desene sau fotografii păstrate[8] (fig. 1), rezultă — după cum au remarcat majoritatea cercetătorilor — că exonartexul nu se lega organic de partea mai veche, dinspre răsărit, a bisericii. În timp ce înălţimea cornişelor era diferită, friza, formată dintr-o succesiune de arcaturi în plin cintru aşezate pe console, care se întorcea şi pe faţada de vest a primei construcţii, lipsea la exonartex, de unde rezultă evident existenţa a două etape de lucrări. Că exonartexul a fost cel din urmă zidit ne-o arată dependenţa funcţională, logică, a diferitelor părţi ale clădirii.

Gavriil Protul, aflat în Ţara Românească cu prilejul sfinţirii mănăstirii Argeşului, relatează în panegiricul său că, Neagoe Basarab „... *zidi mitropolia din Tîrgovişte mare şi frumoasă cu opt turle şi tot rătunde cum să satură ochii tuturor de vederea ei*“[9], ceea ce dovedeşte că în august 1517 era ridicat şi exonartexul cu cele trei turle ale sale, alături de prima construcţie încununată de 5 turle.

Dovada certă în sprijinul acestei datări, în afara celor amintite în pisanie[10], este scrisoarea adresată de Neagoe Basarab braşovenilor în 26 aprilie 1520, prin care îi invită să participe la sfinţirea bisericii şi unde menţionează că dispusese rezidirea sa din nou (*„ecclesiam nostram neve Castrum quam noviter reedificare:*)[11], în sensul — credem noi — de adăugire a unei noi construcţii la cea existentă.

Admiţînd deci că ridicarea exonartexului a avut loc la sfîrşitul celui de-al doilea deceniu al secolului al XVI-lea, rămîne de stabilit în continuare în ce perioadă şi cărui voievod îi datorăm zidirea celei dintîi construcţii a bisericii.

Părerea că a existat la Tîrgovişte un mare lăcaş ridicat la începutul secolului al XV-lea, identificat cu prima construcţie a bisericii Mitropoliei, apare în momentul de faţă neverosimilă.

Principalele argumente prin care prof. Virgil Vătăşianu propunea această datare a monumentului[12] se bazau în linii mari pe următoarele observaţii:

— identitatea planului bisericii Mitropoliei cu cel al bisericii Sf. Nicolae de la Argeş, legate printr-o aceeaşi funcţie, biserică de curte domnească;

— apariţia unui decor romanic alcătuit din friza de arcaturi semicirculare, construite din cărămidă şi aşezate pe mici console, asemănător cu cel al bisericii mănăstirii Manasija, zidită de Ştefan Lazarevici între anii 1406—1418 în Craina sîrbească, pe valea Moravei.

Referitor la cel dintîi argument, apare evident faptul că în interiorul celor două lăcaşuri găsim o dispunere identică a încăperilor în cadrul aceluiaşi tip de plan: un pronaos îngust, urmat de un naos de tipul cruce greacă înscrisă, încheiate spre răsărit cu absida altarului încadrată de pastoforii. Ţinînd seamă de aceste asemănări structurale, există desigur o apropiere între cele două monumente. Dar, în timp ce biserica Mitropoliei tîrgoviştene prezenta o rezolvare diferită a boltirii naosului, unde spaţiile de formă pătrată dintre braţele crucii erau acoperite cu calote (fig. 2), la care se adaugă plastica monumentală reprezentată prin cinci turle (fig. 3, 4, 5), amintind astfel de prelucrările sîrbeşti ale tipului, la biserica de la Argeş calotele sînt înlocuite cu bolţi semicilindrice dispuse longitudinal, prezentînd şi prin aceasta analogii cu monumente aparţinînd şcolii provinciale a Greciei bizantine, mai ales cu unele biserici din Bulgaria şi Macedonia, cum ar fi cea a Pantocratorului din Mesembria şi Sf. Petru şi Pavel din Tîrnovo, datate larg în secolul al XIV-lea, sau cu biserica Sf. Apostoli din Salonic, construită la începutul aceluiaşi secol[13].

* Textul de faţă reia cu mici modificări, necesare pregătirii pentru tipar, pe cel al comunicării cu acelaşi titlu prezentată la Sesiunea ştiinţifică a muzeelor, Bucureşti 1966. Desenele care ilustrează textul aparţin autorului.

1 Petre Antonescu, *Arhitectura religioasă la români. Cele mai vechi biserici*, I, Bucureşti, 1907, p. 16 şi 19—20.

2 Sp. Cegăneanu, *Cîteva observaţii în legătură cu vechea Mitropolie din Tîrgovişte*, „BCMI“, VI, 1913, p. 123—127.

3 Virgil Drăghiceanu, *Mitropolia Tîrgoviştei. Note istorice şi arheologice*, (cu 18 ilustraţii şi planuri), Bucureşti, 1933.

4 N. Ghika-Budeşti, *Evoluţia arhitecturii în Muntenia*, partea întîi, în „BCMI“, fasc. 53—54, Vălenii de Munte, 1927, p. 19—23.

5 Virgil Vătăşianu, *Istoria artei feudale în ţările române*, vol. I, Bucureşti, 1959, p. 204—207; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, Bucureşti, 1963, p. 147—148; *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, Bucureşti, 1968, p. 154.

6 Toate aceste elemente aparţinînd construcţiei vechii biserici mitropolitane au fost recuperate în urma dărîmării de către arhitectul A. Lecomte de Noüy a întregului edificiu, în jurul anului 1890.

7 Publicat mai întîi de N. Ghika-Budeşti (*op. cit.*, pl. LIII—LVI) apoi de Virgil Drăghiceanu (*op. cit.*, fig. 4—7). În arhiva Catedrei de Istoria arhitecturii a Institutului de arhitectură „Ion Mincu“ din Bucureşti, se păstrează releveul detaliat şi foarte exact al bisericii Mitropoliei, întocmit de Lecomte de Noüy şi în baza căruia monumentul trebuia restaurat. În fapt, după concepţia arhitectului „restaurator“, acesta a fost înlocuit cu o construcţie nouă care nu reproduce de fel, ca dimensiuni sau înfăţişare, imaginea valoroasei biserici demolată pînă la temelii.

8 Fotografia de la fig. 1 a fost reprodusă după Pavel Chihaia, *Contribuţii la problema originii şi structurii oraşelor de reşedinţă din Ţara Românească*, „SCIA“, tomul 17, nr. 1/1970, p. 70, fig. 8.

9 Gavriil Protul, *Viaţa şi traiul Sf. Nifon Patriarhul Constantinopolului*, Ed. Tit. Simedrea, Buc., 1937, p. 28.

10 Virgil Drăghiceanu, *op. cit.*, p. 6; textul pisaniei, datînd din 1537, este cunoscut după o transcriere din secolul trecut.

11 E. Hurmuzaki, *Documente privitoare la istoria românilor, VI—1*, Bucureşti, 1887, nr. 443.

12 V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 204—205.

13 Cf. K. Miatev, *Arhitektura v srednovekovna Bălgaria*, Sofia, 1965, p. 153, 156—159; Adriano Alpago Novello, *Grecia Bizantina*, Milano, 1969, p. 72, 73, 95. Este necesar să subliniem faptul că, deşi există oarecare apropieri între monumentele citate şi lăcaşul argeşean, sînt prezente totodată deosebiri însemnate. Bisericile Sf. Petru şi Pavel din Tîrnovo şi Pantocratorul din Mesembria se caracterizează printr-o plastică decorativă specială, iar punctele de sprijin ale turlei naosului sînt coloane de piatră. În plus, la biserica Sf. Apostoli din Salonic, făcînd abstracţie de anexe, bolţile compartimentelor dintre braţele crucii naosului sînt de tipul celor „în cruce“. Imaginea spaţială a bisericii domneşti de la Argeş apare astfel mai apropiată de cea simplă a bisericilor macedonene, aparţinînd aceluiaşi tip structural, la care folosirea stîlpilor de zidărie este curentă, iar faţadele excelează printr-o tratare mai sobră, fără o decoraţie bogată. Dar, în afara planului simplu, mai apar diferenţe în compunerea plasticii

Așadar, biserica Mitropoliei din Tîrgoviște a fost rezolvată într-o altă variantă a tipului structural „cruce greacă înscrisă cu puncte de sprijin“ decît biserica Sf. Nicolae de la Curtea de Argeș, neputînd fi vorba de o filiație directă.

Presupusa funcție de biserică de curte domnească atribuită acestui lăcaș al Mitropoliei nu poate fi acceptată. Cercetările arheologice și de arhitectură efectuate la Tîrgoviște în ultimii ani au precizat că primele construcții ale curții domnești de aici — case de locuit și biserică înconjurată cu un zid de apărare — aflate în partea de nord-vest a complexului aulic amplificat ulterior, aparțin cel tîrziu începutului secolului al XV-lea[14], fiind deci exclusă posibilitatea existenței unei reședințe domnești în altă parte a orașului în această vreme și implicit a unui lăcaș de cult aparținînd acestei curți.

Nici apariția frizei alcătuită din arcaturi semicirculare așezate pe console în retragere nu poate constitui un argument în favoarea datării bisericii în ultimii ani ai domniei lui Mircea cel Bătrîn.

Valabilitatea tezei după care apariția acestui element de tradiție romanică ar fi apărut la biserica Mitropoliei din Tîrgoviște ca o influență sîrbească, mai precis inspirată din decorația bisericii mănăstirești Resava-Manasija[15] nu potate fi contestată. Cu toate acestea, ipoteza colaborării în acea perioadă a unui meșter trimis în Țara Românească de către despotul Serbiei, ale cărui strînse relații cu Mircea cel Bătrîn ne sînt cunoscute, este mai greu de acceptat. Dar, reținînd ideea influenței, știm, din exemplele cunoscute, că procesul ca atare nu se produce niciodată atît de rapid. Nu este oare mai firesc să admitem asimilarea acestor influențe sîrbești de către arhitectura Țării Românești în timp și manifestate apoi în vremea domniei lui Radu cel Mare, ținînd seamă și de legăturile puternice ale acestui voievod cu Serbia acelei epoci?[16].

Dar, se pune totodată și problema următoare: dacă biserica ar fi fost ridicată în timpul domniei lui Mircea cel Bătrîn nu este oare greu de admis că aceasta putea rămîne neterminată și netîrnosită timp de un secol, adică pînă în anul 1520, după cum aflăm din scrisoarea trimisă de Neagoe Basa-

---

monumentale sau uneori în boltirea compartimentelor dintre brațele crucii. Amplificarea planului cu o travee specială, dispusă între naos și altar, cît și dezvoltarea anexelor răsăritene, elemente caracteristice bisericii Sf. Nicolae Domnesc, lipsesc la monumentele macedonene. Aceste observații ne determină în final să considerăm biserica de la Argeș ca un monument original, rod al creației unor meșteri macedoneni, cărora li s-a cerut prin program o rezolvare structurală diferită de exemplele cunoscute lor, rezultată din necesitatea obținerii unui lăcaș destinat să îndeplinească funcții complexe.

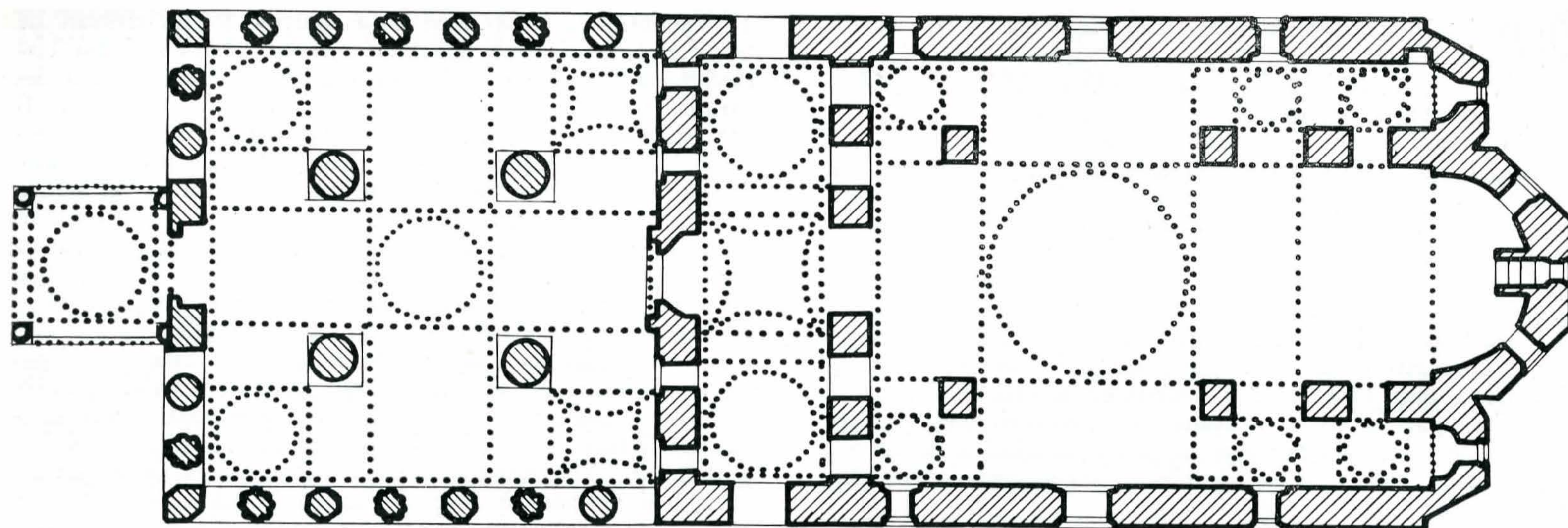
[14] Cf. N. Constantinescu, *Contribuții arheologice asupra curții domnești din Tîrgoviște, secolul al XIV-lea—secolul al XVI*, „SCIV“, 1964, nr. 2, p. 225—240; Gh. Cantacuzino, *Date arheologice în legătură cu cronologia unor construcții ale curții domnești din Tîrgoviște*, „Monumente istorice, studii și lucrări de restaurare“, nr. 3, București, 1969, p. 147—151; Cristian Moisescu, *Prima curte domnească de la Tîrgoviște*, „BMI“, anul XXXIX, nr. 1, 1970, p. 11—15.

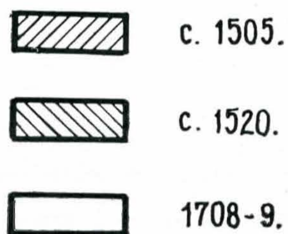
[15] Deși acest decor apare și la alte monumente sîrbești mai vechi aparținînd grupului stilistic Rașca, din care amintim bisericile mănăstirilor Studenica (1183—1196), Sopočani (înainte de 1255), Dečani (1327—1335) (cf. A. Deroko, *Monumentalna i dekorativna arhitektura u srednovekovnoi Srbiji.*, Belgrad, 1962, p. 50, 51, 53), singură biserica mănăstirii Manasija prezintă apropieri de plastică monumentală și structură planimetrică cu monumentul tîrgoviștean.

[16] Aceste legături, stabilite încă din vremea domniei lui Vlad Călugărul, care au dus la creșterea influenței sîrbești în Țara Românească, s-au manifestat atît prin sporirea numărului de pribegi sîrbi cît și prin închegarea unui șir de înrudiri cu familii vestite de peste Dunăre. În același timp, Radu cel Mare sprijină ridicarea sau înzestrarea unor mănăstiri din Serbia, din care amintim biserica zidită de voievod și unchiul său, marele pîrcălab Gherghina, la anul 1501, în hotarul satului Lopușnia din ținutul Crainei.

Fig. 1. Biserica Mitropoliei din Tîrgoviște (fotografie de Szatmary, 1867).







0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 M

Fig. 2, 3. Planul și fațada de sud a bisericii Mitropoliei din Tîrgoviște întocmite de arh. G. Sterian.

1 0 1 5 10M

rab braşovenilor?[17]. După atîta timp, lucrul ar fi trebuit reluat cu alţi meşteri, cu procedee tehnice şi cu mijloace artistice diferite, în funcţie de o altă concepţie generală despre artă. Cu toate că este construit în două momente distincte — după cum am arătat — monumentul vădeşte o unitate de concepţie arhitectonică, care presupune o mare apropiere în timp între cele două etape de construcţie şi nu o distanţă de un secol.

Din relatarea lui Gavriil Protul reiese că, în timpul domniei lui Radu cel Mare, dorinţa patriarhului Nifon II al Constantinopolului era de a muta Mitropolia în oraşul principal de reşedinţă al ţării: *„şi cum zise sfinţia sa Nifon patriarhul încă Radu [lui] Vodă că se va muta Mitropolia den Argeş în Tîrgovişte* **ce Radu Vodă nu s-au învrednicit a o muta**"[18] (subl. ns.). Rezultă aşadar că preocuparea de a aduce autoritatea religioasă a ţării alături de scaunul domnesc este legată de numele lui Radu cel Mare, în domnia căruia, s-a produs şi reorganizarea întregii vieţi bisericeşti din Ţara Românească.

Faptul că Radu cel Mare *„nu s-au învrednicit"* a muta Mitropolia în oraşul de reşedinţă, datorită poate şi împrejurărilor tulburi de la sfîrşitul domniei sale[19], nu exclude posibilitatea unei iniţiative ctitoriceşti în vederea împlinirii acestui scop. Dacă lăcaşul ar fi existat mai dinainte, fără îndoială că Radu cel Mare ar fi ţinut seamă de dorinţa patriarhului Nifon de a muta Mitropolia de la Argeş la Tîrgovişte. Dar împlinirea acestui act nu era posibilă deoarece la acea dată nu exista în Tîrgovişte un edificiu religios de mari proporţii, potrivit cu funcţia ce avea să o îndeplinească. De aceea, construirea sub Radu cel Mare a unei biserici destinate Mitropoliei se impunea de urgenţă ca o necesitate, ţinînd seama şi de faptul că, din a doua jumătate a secolului al XV-lea, mitropolitul făcea parte din Divanul ţării[20], trebuind aşadar, ca el să se afle permanent alături de voievod.

Propunem a stabili momentul începerii construirii bisericii Mitropoliei din Tîrgovişte între anii 1503—1505, vreme cînd Nifon s-a aflat în Ţara Românească[21].

Dar, în afara argumentelor de ordin istoric înfăţişate mai sus, cercetarea elementelor sculptate în piatră care se mai păstrează din fostul monument, poate aduce precizări suplimentare în sprijinul noii propuneri de datare. În lapidariul Muzeului din Tîrgovişte printre alte piese provenind de la fosta construcţie a Mitropoliei, se află nouă baze de cruci: opt se aflau deasupra cupolelor turlelor, iar ultima, după obicei, se afla deasupra altarului. Pentru a ajunge la unele concluzii de ordin cronologic, va trebui reconstituită mai întîi amplasarea exactă a locului avut de bazele crucilor pe monument. Această operaţie este posibilă numai în baza studierii amănunţite a dimensiunilor, formei, decoraţiei şi tehnicii execuţiei fiecăreia dintre bazele amintite.

Din examinarea atentă a celor nouă suporturi de cruci reiese clar o asemănare de forme care permite o grupare de cîte două pietre. Rămîne doar de stabilit cărora dintre perechile de turle le reveneau grupele de cîte două baze[22].

Din cercetarea materialului grafic de care dispunem[23] constatăm că deasupra absidei altarului s-a aflat o bază relativ scundă (notată cu numărul I), al cărei bulb, avînd la

[17] În sprijinul acestui argument vine şi faptul că biserica a fost înzestrată cu proprietăţi numai după ce a fost sfinţită, adică în timpul domniei lui Neagoe Basarab.

[18] Gavriil Protul, *op. cit.*, p. 28.

[19] O mare secetă care s-a abătut asupra ţării, provocînd foamete şi întinderea epidemiei de ciumă, anunţa vremea de lipsuri şi dăunătoare lupte interne ce avea să urmeze (cf. Ştefan Ştefănescu, *Ţara Românească de la Basarab I „Întemeietorul" pînă la Mihai Viteazul*, Editura Acad. R. S România, Bucureşti, 1970, p. 83).

[20] Gh. I. Moisescu, Ştefan Lupşa, Alexandru Filipaşcu, *Istoria Bisericii Române*, Bucureşti, 1957, p. 258.

[21] *Ibidem*, p. 305—306.

[22] Pentru o mai facilă urmărire a descrierii, aceste baze au fost notate de la I la IX, pornind de la baza de cruce aflată deasupra absidei altarului şi încheind cu cele care încununează turlele dinspre vest ale exonartexului.

[23] O fotografie a monumentului văzut dinspre nord-est a fost publicată de N. Ghika-Budeşti (*op. cit.*, pl. LVII, fig. 115, şi de V. Drăghiceanu *(op. cit.*, fig. 3). În afara releveului amintit, întocmit de arh. Gh. Sterian de interes documentar mai sînt acuarela lui Szatmary cît şi o fotografie făcută de acelaşi, reprodusă în articolul de faţă.

Fig. 4. Secţiune longitudinală a bisericii Mitropoliei din Tîrgovişte; încercare de reconstituire de arh. Cristian Moisescu.



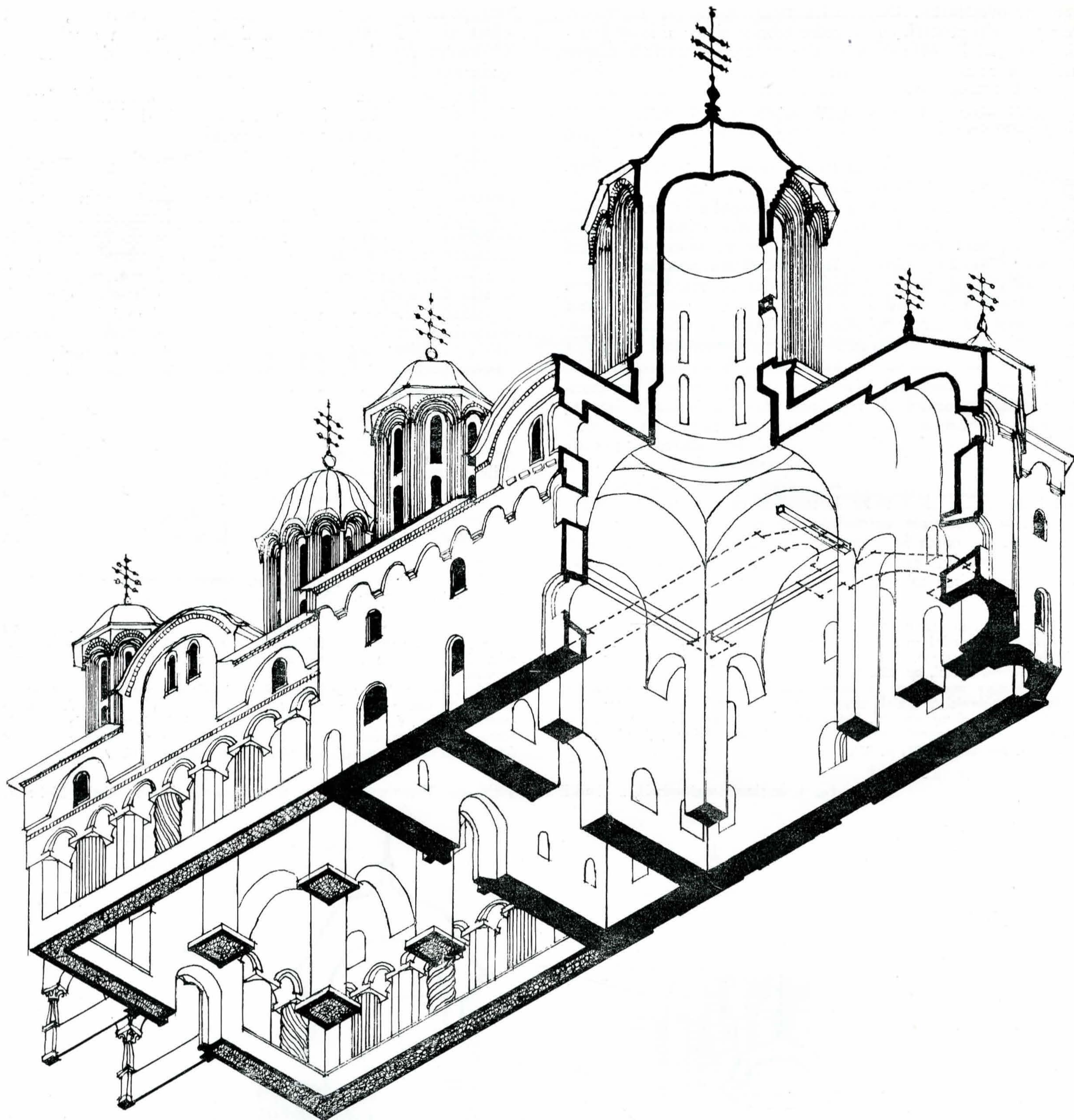


Fig. 5. Biserica Mitropoliei din Tîrgoviște, perspectivă axonometrică.

partea inferioară un gît tronconic, era decorat cu nervuri lungi, de secțiune semicirculară, împletite (fig. 6).

Pe turlele mici ale proscomidiei și diaconiconului se aflau bazele notate cu numerele II și III, asemănătoare între ele ca siluetă dimensiuni și — urmărind structura decorului — în linii generale, ca ornamentare (fig. 7).

Baza, avînd partea din mijloc de forma unui sferoid decorat cu cercuri intersectate din care se dezvoltă un gît cu nervuri torsionate (notată cu numărul IV), ținînd seama de volum, de forma și decorul unic în comparație cu celelalte, s-a aflat pe turla centrală a naosului (fig. 8).

Pe cupolele celor două turle ale pronaosului s-au aflat cele două baze numerotate V și VI care, deși diferite între ele ca decorație, prezintă asemănări evidente atît în ce privește dimensiunile cît și profilatura părții inferioare (fig. 9).

Baza notată cu numărul VII a aparținut fără îndoială turlei centrale a exonartexului, fapt ce rezultă evident din cercetarea imaginilor fotografice ale monumentului (fig. 10).

Ultimele două baze de cruci, numerotate VIII și IX (fig. 11), erau amplasate pe turlele dinspre vest ale exonartexului. Spre deosebire de grupele de baze descrise mai sus, la care diametrul părții inferioare fila cu cel al bulbului, ultima pereche are conturul diferit prin faptul că partea inferioară este mai retrasă. Decorația realizată în forme și tehnici diferite generează deosebiri esențiale între ultima pereche de baze și cele amintite anterior. În timp ce secțiunea nervurilor care alcătuiesc decorația acestor două piese este realizată din linii curbe cu șanț median larg în formă de U, secțiunea celorlalte baze prezintă linii frînte în formă de V.

Motivul decorativ folosit cu predilecție la ultima pereche de baze de cruci este cel floral — mai precis floarea de crin stilizată — pe cînd la restul bazelor predomină motivul geometric, reprezentat mai ales prin împletituri de nervuri. Dacă se alătură acestor două baze și cea dispusă odinioară deasupra turlei centrale a exonartexului, care deși nu se aseamănă cu ele, este în același timp, total diferită și de celelalte șase, se

Fig. 6. I — baza de cruce aflată deasupra absidei altarului.

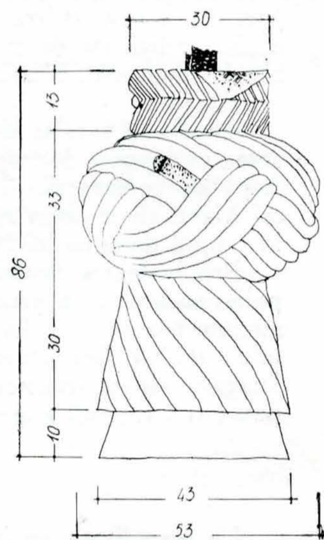
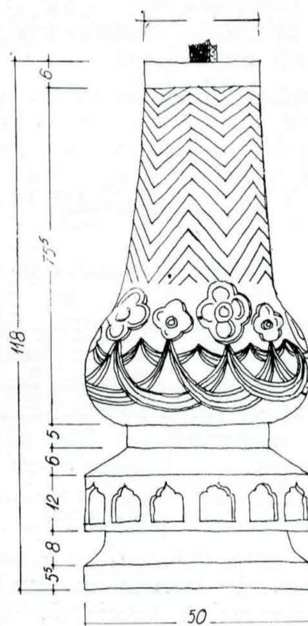


Fig. 7. II—III — bazele de cruci aflate pe turlele proscomidiei și diaconiconului.



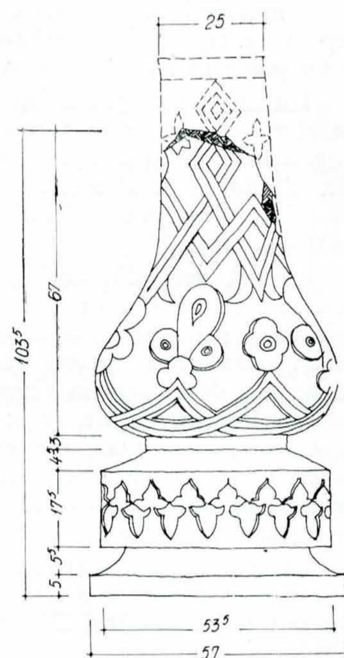


Fig. 8. IV — baza de cruce de pe turla centrală a naosului.

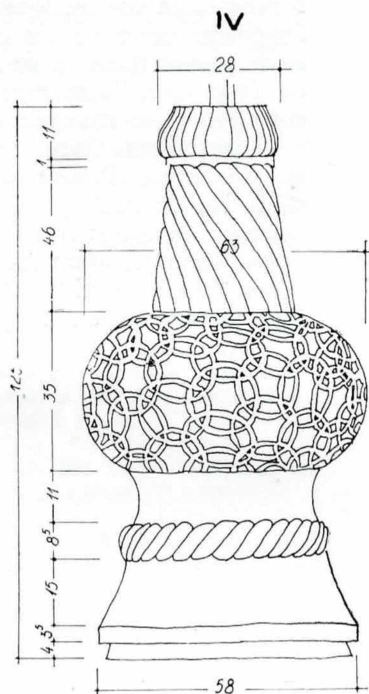
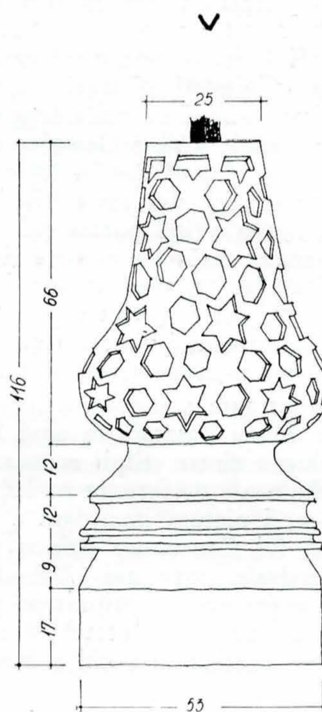


Fig. 9. V—VI — bazele de cruci aflate pe cupolele celor două turle ale pronaosului.



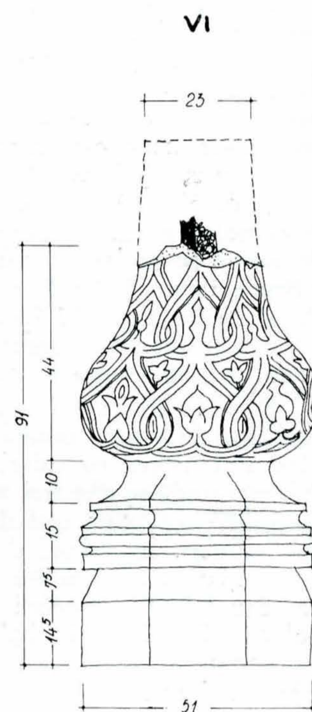


Fig. 10. VII — baza de cruce aflată pe turla centrală a exonartexului.

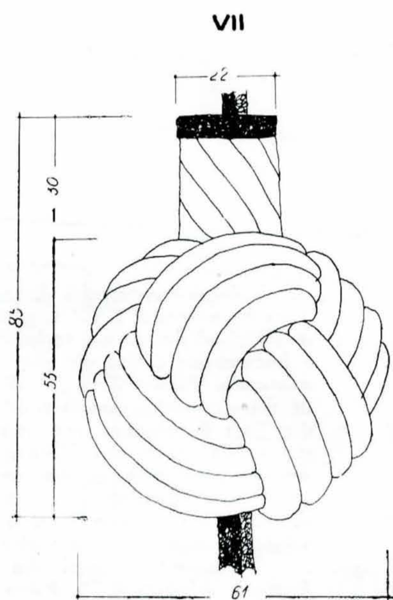
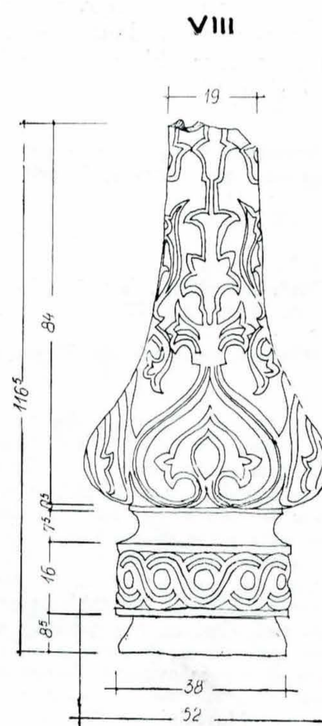
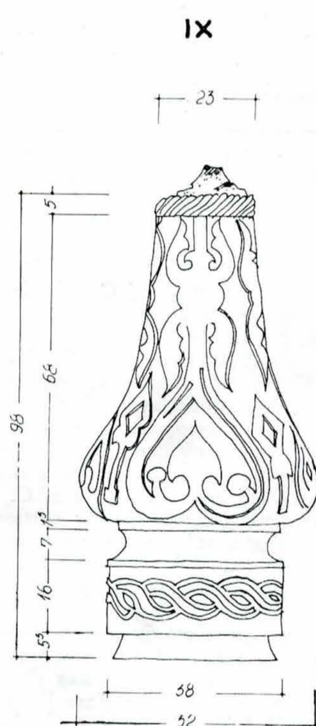


Fig. 11. VIII—IX — bazele de cruci aflate pe turlele dinspre vest ale exonartexului.





poate trage concluzia că aceste ultime trei suporturi de cruci au fost executate de alți meșteri și într-o altă vreme.

Comparînd ornamentele care decorează primele șase pietre-suport cu repertoriul decorativ utilizat la împodobirea fațadelor mănăstirii Dealu, asemănările sînt evidente.

Tot atît de pregnante ne apar similitudinile dintre forma bazelor de cruci care încununau turlele bisericii mănăstirii Argeșului[24], înfățișate în fotografii anterioare restaurării[25] din ultimul sfert al secolului al XIX-lea, cu cele două baze localizate deasupra turlelor mici ale exonartexului bisericii mitropolitane.

Rezultă deci, din analogiile stabilite, că datarea propusă mai sus, în baza unor considerente de ordin istoric, pentru cele două principale etape de construcție ale bisericii Mitropoliei tîrgoviștene, prima în vremea domniei lui Radu cel Mare, cea de-a doua în timpul domniei lui Neagoe Basarab, este confirmată și prin argumente de ordin stilistic. Prin acceptarea acestor concluzii este înlăturată totodată părerea potrivit căreia turlele bisericii ar putea fi în parte opera unor refaceri mai tîrzii, emisă de altfel fără existența prealabilă a unor elemente documentare sau argumente plauzibile[26].

La cele arătate mai sus, în urma cercetării suporturilor de cruci, se adaugă și o altă observație: întrucît una din baze, cea notată cu numărul IX, are decorația neterminată, fapt ce rezultă și din compararea cu pandantul său notat cu VIII[27], se poate ajunge la concluzia că pietrarii sibieni menționați în scrisoarea lui Neagoe Basarab din 13 octombrie 1519, au plecat din Tîrgoviște fără a-și fi încheiat definitiv lucrul. În ceea ce privește originea acestor meșteri pietrari, mărturie stau și inscripțiile săpate în piatră aflată pe două fragmente de ancadrament, care amintesc numele sașilor Georgius Zigelerus abroch, Johanes Ahsabroch și a unui român D[in]că[28].

Între pietrele care se mai păstrează din fosta biserică a Mitropoliei prezintă interes un lintou avînd partea inferioară în formă de acoladă și care aparține etapei de construcție din vremea domniei lui Neagoe Basarab. Alături de un lintou datat cu inscripție 13 iulie 1517[29], pot fi considerate printre primele manifestări cunoscute ale influenței directe a goticului transilvănean asupra monumentelor muntenești ortodoxe.

Știm că intervenții mai importante suportă monumentul mai întîi în timpul domniei lui Matei Basarab, în anul 1645, cînd sînt închise cu zidărie golurile dintre stîlpii exonartexului, montîndu-se cîte trei ancadramente de ferestre pe fațadele laterale[30], tot acum realizîndu-se și pictura interioară a acestei încăperi. În timpul domniei lui Constantin Brîncoveanu, din inițiativa mitropolitului Teodosie, între anii 1707—1709, se adaugă în fața intrării un mic pridvoraș, sprijinit pe patru coloane din piatră, cu balustrade frumos sculptate[31] și se rezugrăvește în întregime interiorul părții mai vechi a bisericii, precum și exteriorul[32].

Reluarea tipului structural „în cruce greacă" inspirat din arhitectura marii biserici mitropolitane din Tîrgoviște, care a fost luat drept model, se va produce în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, odată cu construirea bisericii fostei mănăstiri Sărindar din București[33] și a bisericilor Sf. Dumitru din Craiova[34], Domnească mare din Tîrgoviște[35] și cea a fostei mitropolii din Alba Iulia[36].

Cu toate acestea, tipul structural amintit nu a făcut școală în arhitectura dezvoltată în ținuturile dintre Dunăre și Carpați. El a fost utilizat numai din necesitatea obținerii unor edificii religioase de mari dimensiuni, cu o funcție specială: biserici domnești, biserici destinate Mitropoliei țării sau instituției băniei.

Concluzia care se desprinde din cele relatate mai sus este aceea că biserica Mitropoliei din Tîrgoviște, realizată în două etape de construcție, a fost începută sub domnia lui Radu cel Mare, fiind desăvîrșită un deceniu și jumătate mai tîrziu, în timpul domniei lui Neagoe Basarab.

Prin valoarea deosebită a arhitecturii sale, biserica Mitropoliei se înscrie în grupul de frunte al celorlalte remarcabile monumente ridicate în Țara Românească la începutul secolului al XVI-lea: bisericile mănăstirilor Dealu, Argeș și Snagov, iar distrugerea sa acum aproape un secol nu va putea fi niciodată regretată îndeajuns.

RÉSUMÉ

En réanalisant les opinions antérieures concernant la datation de l'ancienne Église Métropolitaine de Tîrgoviște, en les complétant avec des interprétations historiques et par la coroboration des quelques observations d'ordre stylistique sur fragments des bases des croix et des encadrements de fenêtres et de portes trouvées dans le patrimoine du Musée d'Histoire de Tîrgoviște, l'auteur propose une nouvelle datation pour les deux phases de construction du monument.

Etant donné aussi l'unité de la conception architecturale du monument d'avant sa totale déstruction et reconstruction de la fin du siècle passé, l'auteur remarque un grand rapprochement en temps entre les deux moments et opine pour une phase Radu cel Mare (l'église proprement-dite avec ses 5 coupoles, comencée 1503—1505) et une phase Neagoe Basarab (l'exonarthex avec 3 coupoles, 1512—1521).

---

[24] Actualele baze de cruci ale monumentului sînt în bună parte opera refacerilor ultimului „restaurator", care nu a mai respectat formele și decorația celor originale.

[25] N. Ghika-Budești, *op. cit.*, pl. LXXXVIII.

[26] *Ibidem*, p. 139.

[27] Fotografia este reprodusă și în N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia*, în „BCMI", anul XXV, fasc. 71—74, partea a treia, veacul al XVII-lea, București, 1933, pl. CCCXIX, fig. 500, M. B., p. 234.

[28] Radu Geoglovan, *Lapidariul Muzeului de istorie din Tîrgoviște*, în „Valachica", Tîrgoviște, 1969, p. 236.

[29] V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 500

[30] O însemnare apărută în ziarul „Orientul Român", din 18 aprilie 1885 arată că *„cu ocazia reparației bisericii Mitropoliei din Tîrgoviște, dărîmîndu-se o zidărie dintre doi stîlpi* (era vorba desigur de zidăria dintre stîlpii exonartexului, n.n. C. M.), s-au găsit în această zidărie scînduri *de stejar puse în poziție verticală una în fața alteia, între ele lăsat un mic spațiu gol. Pe aceste scînduri s-au găsit scrise cu creionul următoarele rînduri: „...Gh. Diaconu și Tudor Savului spre pomenire veșnică 1645. Dreasă găsindu-se stricată din 7 decembrie leatul 1511 (sic!). Meșterul G. G. Bucur"*. Ancadramentele de ferestre, păstrate în lapidariumul Muzeului din Tîrgoviște, ținînd seama de anul cînd au fost realizate, reprezintă o primă manifestare a influenței pe care o va exercita zidirea în anul 1645 a bisericii Stelea din Tîrgoviște asupra evoluției decorației edificiilor religioase din Țara Românească.

[31] Aflate de asemenea în lapidariumul Muzeului din Tîrgoviște.

[32] Decorația pictată a fațadelor bisericii ne este cunoscută din acuarela lui Szatmary, reprodusă de Sp. Cegăneanu *(op. cit.*, p. 126).

[33] După cum rezultă dintr-un document din 1625 august 20 *(D.I.R. B., Țara Românească*, XVII/4, p. 555), exista în timpul domniei lui Mihai Viteazul, fiind desigur mai veche. Imaginea ei ne este cunoscută, dintr-o fotografie a Bucureștilor datînd din anul 1856 (Sp. Cegăneanu, *O fotografie din 1856 a orașului Bucureștilor*, „BCMI", anul IV, București, 1911, p. 48), înainte de transformările care le-a suferit în anul 1865. Este singurul monument din Țara Românească care reproduce plastica monumentală a primei biserici a Mitropoliei din Tîrgoviște prin cele cinci turle, dispuse astfel: cîte una pe proscomidie și diaconicon, una centrală pe naos și două pe pronaos. Spre deosebire de biserica tîrgovișteană, la Sărindar apar unele diferențe în mascarea bolților naosului prin acoperișuri în două ape și adoptarea unui sistem de boltire cu trompe de colț.

[34] Cunoscută numai din fotografiile publicate (N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia*, „BCMI", anul XXV, fasc. 71—74, partea a treia, București, 1933, pl. LXXXVII—LXXXIX, fig. 134—137).

[35] N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia*, „BCMI", anul XXIII, fasc. 63—66, partea a doua, București, 1931, p. 37—39, pl. CXXVIII—CXXXVI, fig. 174—184.

[36] Cristian Moisescu, *Considerații asupra tipologiei monumentelor dispărute ale Mitropoliei Bălgradului*, „SCIA", seria artă plastică, tom. 19, nr. 2/1972, p. 287 passim.

PICTURA BISERICII SF. IOAN DIN DELNIŢA*

MIRCEA ILIESCU

Biserica romano-catolică, cu hramul Sf. Ioan, monument cu o istorie deosebit de importantă pentru arhitectura secuiască a zonei Ciuc, se află în apropierea aşezării Delniţa care este amintită documentar încă din veacul al XIV-lea, sub numele de Delna (în maghiară Csikdelne)[1].

Specialiştii[2] considerau pînă de curînd — pornind de la analiza planimetrică şi, probabil, de la atestarea locuirii din apropiere — că edificiul poate fi înscris în rîndul bisericilor de sat, secuieşti, ridicate în decursul veacului al XV-lea[3].

Cu un plan simplu, a cărui folosire — în Transilvania — se regăseşte pînă tîrziu, biserica are o singură navă cu un cor nedecroşat, încheiat pentagonal; la vest un turn clopotniţă de plan dreptunghiular, cu patru nivele, iar la nord, către extremitatea vestică a corului, o sacristie[4].

În descrierea planimetrică a bisericii din Delniţa este de remarcat, ca particulară, orientarea neparalelă a zidurilor lungi ale navei[5], iar la cor, deschiderea foarte largă a *„celor două unghiuri pe care le formează, la est, laturile pentagonului“*[6]. Iniţial, zidurile au fost întărite cu opt contraforturi a căror amplasare corespunde cerinţelor constructive, în special în partea de est a edificiului, unde ele urmau să preia împingerile bolţilor[7].

Ridicate din pietre de rîu legate cu un mortar foarte slab[8], zidurile bisericii au fost consolidate ulterior prin intervenţii succesive, dintre care menţionăm acum numai amplasarea unor contraforturi, pe laturile de nord şi de sud ale navei, contraforturi care au modificat şi sistemul deschiderilor iniţiale ale ferestrelor. Astfel, singurul contrafort ulterior de pe latura de sud[9], a acoperit una din ferestrele originare[10].

---

* Prezentul studiu amplifică textul comunicării cu aceeaşi temă, susţinută în cadrul sesiunii de comunicări a Institutului de arte plastice „N. Grigorescu“, din Bucureşti, la 23 mai 1973. Fotografiile provin din fototeca Direcţiei Patrimoniului Cultural Naţional.

[1] Un „sacerdos de Delna“ este amintit încă la 1333, cf. Coriolan Suciu, *Dicţionar istoric al localităţilor din Transilvania*, I, Ed. Acad. R.S.R., 1967, p. 196.

[2] Keöpeczi Sebestyén József, *A középkori nyugati müvetség legkeletibb határái*, „Emlékkönyv, A Székely nemzeti múzeum ötvenéves jubileumára“, Sf. Gheorghe, 1929; *Magyarorszag müemlekei*, II, Budapesta, col. 265, Vamszer Géza, *A csikdelnei Szent Jannostemplom*, în „Debreceni Szemle“, nr. 8, 1934; Ştefănescu I. D., *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peinture murale de Valachie et de Moldavie*, Paris, 1938, p. 51 şi urm.; Balogh Jolán, *Az erdélyi renaissance*, I, Cluj, 1943, p. 124—215; Vătăşianu Virgil, *Istoria artei feudale în ţările române*, I, Bucureşti, 1959, p. 559; Drăguţ Vasile, *Picturi murale exterioare în Transilvania*, în „S.C.I.A., s. Artă Plastică“, t. 12, 1, 1965, p. 89. Alte lucrări referitoare la biserica din Delniţa — citate în studiul nostru — pot fi consultate în arhiva D.P.C.N.

[3] Keöpeczi Sebestyén József, *op. cit.*, p. 390; Virgil Vătăşianu, *op. cit.*, p. 552; I. D. Ştefănescu, *op. cit.*, p. 51 o atribuie chiar secolului al XIV-lea.

[4] I. D. Ştefănescu, *op. cit.*, *loc. cit.*, consideră că sacristia a fost construită în secolul al XIX-lea. Radu Heitel, *Raport preliminar privind cercetările efectuate la biserica monument din Delniţa (Miercurea Ciuc), între 28 august — 28 octombrie 1970* (Arhiva D.M.I.A., p. 5) arată că: *„fundaţia sacristiei a fost executată de la nivelul originar de călcare al monumentului“* şi ajunge la concluzia că ea a fost *„adosată monumentului imediat după terminarea lui“*.

[5] În releveul executat de arh. Marina Iliescu, cotele sînt următoarele: în interior, la est, lăţime 6,45 m, la vest 7,30 m. Subliniem apariţia corului nedecroşat faţă de zidurile navei, particularitate ce se reîntîlneşte şi la alte biserici secuieşti, spre exemplu la Mihăileni şi Feliceni, la aceasta din urmă provenind de la o refacere din secolul al XVI-lea. (Rezultatele cercetărilor executate la Feliceni de către arhg. Mariana Beldie sînt în curs de redactare. Îi mulţumim pe această cale pentru informaţiile oferite).

[6] R. Heitel, *rap. cit.*, p. 15, nota 4.

[7] La cor, chiar dacă nervura traveii centrale a bolţii cade, la sud, exact între două contraforturi, amplasarea celorlalte contraforturi încearcă să răspundă — în mod vizibil — cerinţelor constructive. Vezi şi arh. Marina Iliescu, *Memoriu justificativ, Proiect restaurare biserica Delniţa*, arhiva D.M.I.A., 1974, p. 3.

[8] *Ibidem*, p. 4.

[9] Repartizarea contraforturilor iniţiale este următoarea: cîte unul pe colţurile celor patru unghiuri ale corului, două pe latura de sud a corului (unul corespunzînd arcului triumfal din interior) şi două pe colţurile de sud şi de nord ale faţadei nordice a navei. Înălţimea contraforturilor din etapa I de construcţie este diferită: cele ale corului — mai scunde, cele vestice — mai înalte. La est de portalul sudic, contrafortul iniţial are înălţimea de 5,45 — cotă de referinţă.

Dintre contraforturile adăugate: două masive pe latura vestică a turnului şi trei contraforturi (1865) pe latura nordică a navei. Revenind la contrafortul de pe latura de sud a navei, la vest de portal, subliniem importanţa sa deosebită; vom încerca, pe parcursul lucrării, să surprindem momentul amplasării sale (vezi nota 18).

[10] Pe lîngă descoperirea unei ferestre a absidei, *„fereastră bipartită, cu muluri gotice tîrzii“* (R. Heitel, *rap. cit.* p. 6, subliniem asemănarea cu fereastra absidei bisericii din Racu), au fost identificate, pe latura de sud a navei, două ferestre originare: una amplasată la est de portalul sudic iar cealaltă, mică (aproape identică aceleia în arc frînt a sacristiei), aşezată spre vest. Prin decaparea tencuielilor din interiorul navei s-a descoperit o altă fereastră, aşezată în axul contrafortului adăugat pe latura sud (vezi nota 18). Dimensiunile sale: h=1,25 m, l=0,77 m, iar arcul deschiderii este *semicircular*.

Fig. 4. Martiriul Sf. Zenobie şi Zenobia (Baia).

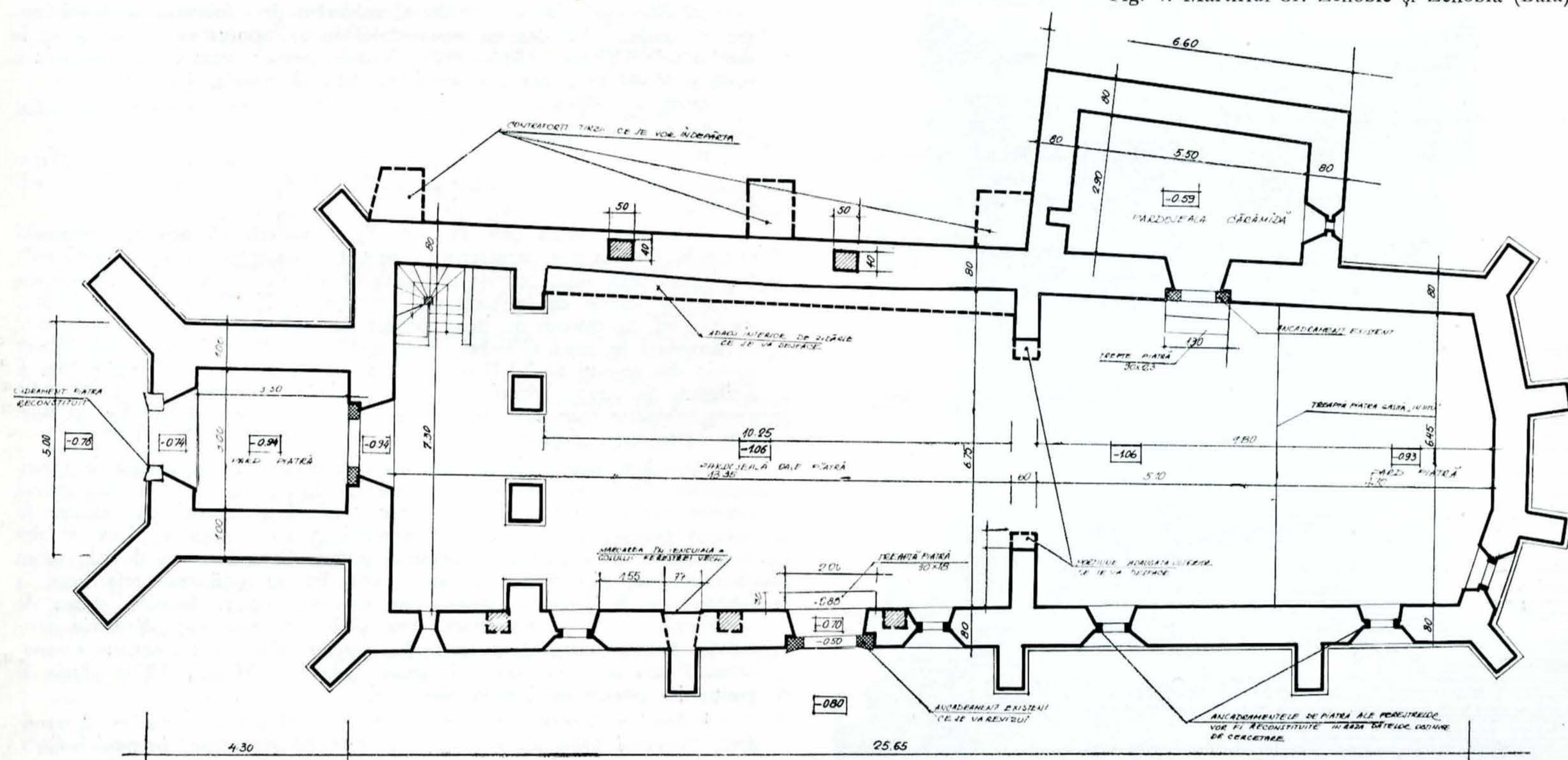




Fig. 2. Biserica sf. Ioan din Delnița, în timpul restaurării.

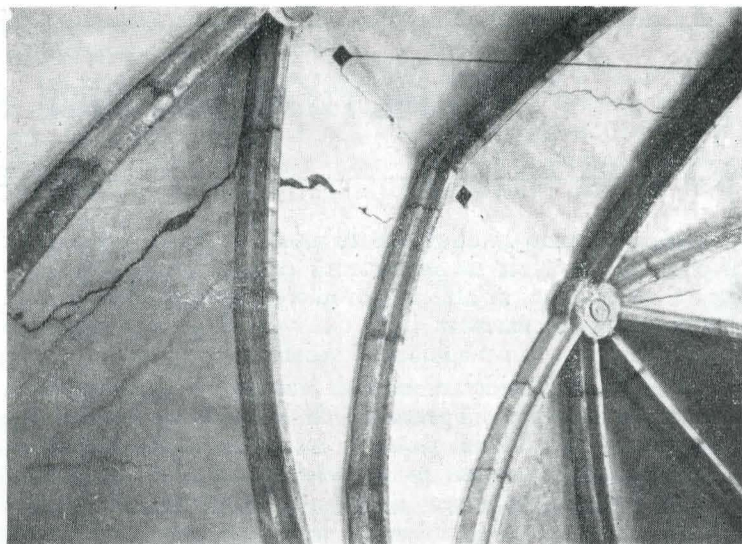


Fig. 3. Boltirea corului.

Portalul fațadei sudice[11], de același tip cu cel al sacristiei și — mai important —, prezentînd frapante analogii cu fragmentele portalului vestic descoperite în cursul cercetărilor arheologice, este constituit dintr-un *„cadru decorat cu baghete și e încălecat cu o cornișă în stilul Renașterii, încoronată cu un rînd de creneluri mici“*[12].

În interior, corul pentagonal păstrează bolțile de cărămidă *„pe ogive, împărțite în trei travee. Cheile de boltă poartă scuturi heraldice, de formă alungită și festonată care se răspîndesc în Transilvania împreună cu formele Renașterii, fiind și ele de proveniență italiană“*[13].

[11] Montanții portalului au fost înlocuiți cu ocazia reparațiilor din 1935—1941. El a fost „protejat“ cu un fel de pridvor care, construit în 1760, a fost demolat cu ocazia acelorași lucrări (vezi R. Heitel, *rap. cit.*, p. 7. Desenele portalelor la Keöpeczi Sebestyén József, *op. cit.*).

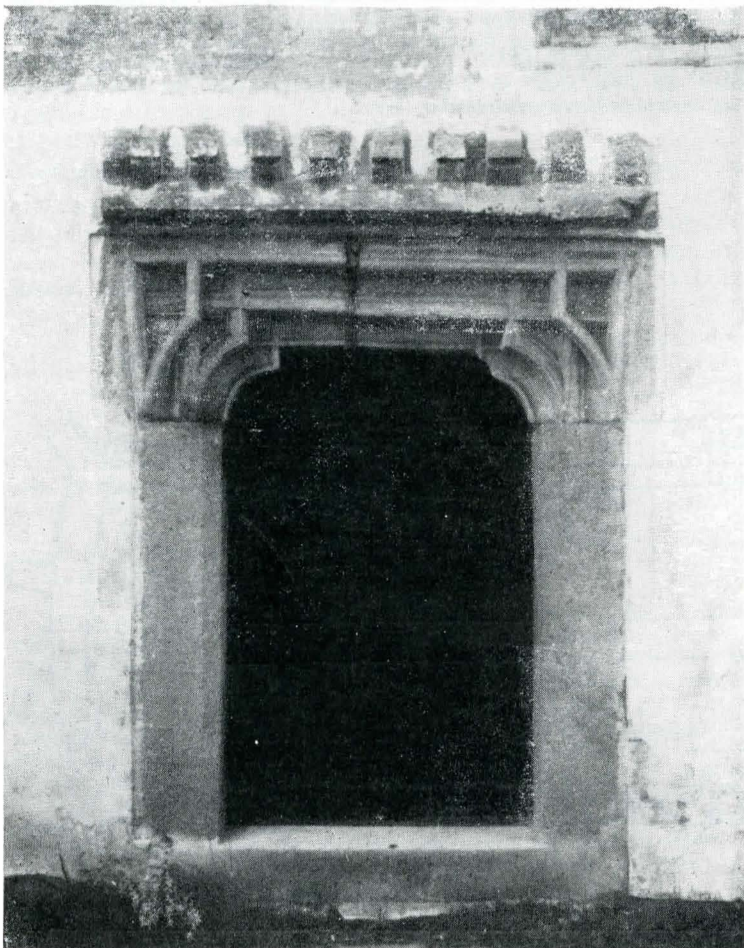
[12] V. Vătășianu, *op. cit*, p. 552: *„în lipsa altor argumente, datarea bisericii trebuie să se întemeieze deocamdată pe aceste amănunte“*.

[13] *Ibidem*. Majoritatea cercetătorilor atribuie decorația sculptată a bisericilor secuiești din această zonă (Mihăileni, Racu, Delnița, Armășeni, adăugăm și biserica reformată din Feliceni), perioadei goticului tîrziu, cu influențe renascentiste. Keöpeczi Sebestyen József (*op. cit.*, p. 390) ajunge chiar să presupună, referindu-se la Delnița, că *„este opera unui italian“*. Același cercetător — analizînd scuturile heraldice sculptate pe console sau pe cheile de boltă, consideră că apariția stemei Hunt-Pázmán reflectă intenția lui Ioan de Szentgyörgy, de a da *„mărire seminției“* și crede că, biserica din Racu (spre exemplu), a fost ridicată sub domnia *„regelui Matei, în timpul voievodului Ioan grof de Szentgyörgy și Bazin, între răscoalele din 1457 și 1467“ idem*, p. 400 nota 6).

Fără să mai discută justețea concluziilor, arătăm numai că, dincolo de acestea, autorul trece în revistă și stema voievodului Petru de Szentgyörgy (1490—1510), iar la Delnița, pe o cheie de boltă observă *„stema familiei Zapolya“* (*idem*, p. 390). Considerăm deci folositor studiului nostru, să amintim că domnia voievodului Ioan Zapolya se înscrie și ea în secolul al XVI-lea (1510—1526, luptele pentru domnie prelungindu-se pînă în 1538), ca și cea a voievodului Petru de Szentgyörgy . . .

Mulțumim călduros lui Gheorghe Vida, pentru ajutorul substanțial acordat la traducerea textelor maghiare.

Fig. 4. Portalul fațadei sudice.



Trecînd la interiorul navei, separată de cor printr-un arc triumfal a cărui deschidere a fost modificată în secolul al XIX-lea, credem că acesteia nu i-a fost destinat un sistem de boltire[14]. Inexistența contraforturilor originare, pe laturile lungi ale navei, calitatea foarte slabă a mortarului și zidăriei în general, ne conduc la concluzia că nava a fost încă de la început acoperită cu un tavan de lemn. Cel care se păstrează pînă astăzi are înscrisă într-una din casete data 1613. El este alcătuit din 104 casete dreptunghiulare, pe care sînt pictate diferite motive florale[15].

În partea de vest a navei a fost construită, într-o etapă ulterioară, o tribună, *„adăugată în secolul al XIX-lea, cu parapet plin, sprijinit pe pilaștri și arce în plin cintru . . . galeria este acoperită cu bolți încrucișate, compartimentate cu arce dublouri“*[16].

Biserica se încheie, spre vest, cu un turn de plan dreptunghiular, cu patru nivele, care conservă, *„la nivelul doi, spre*

[14] I. D. Ștefănescu, *op. cit., p. 51: „nava este acoperită cu un plafon de lemn care a înlocuit bolțile de piatră“*. Împotriva acestei idei vezi arh. Marina Iliescu, *mem. cit.*, p. 3.

[15] Vamszer Géza (*op. cit.*, p. 7), consideră că apariția tavanului pictat la Delnița este caracteristică pentru *„renașterea populară maghiară“*. Înțelegînd prin acest termen revirimentul artistic ce urmează schimbărilor politice și sociale de la începutul veacului al XVII-lea în Transilvania, menționăm că tavane de lemn pictate se întîlnesc la numeroase biserici, cu deosebire în zona Odorhei, Miercurea Ciuc, Tîrgu-Secuiesc. Majoritatea provin din secolul al XVII-lea sau sînt mai tîrzii. Pentru Delnița vezi și Keöpeczi Sebestyén József, *op. cit.*, p. 390; *„motivele sale florale sînt exemple foarte frumoase ale* renașterii ardelene *(s.n.). și nu sînt necunoscute celor care studiază mobilierul princiar dintre 1605—1630 . . .“*.

În cadrul acestei picturi decorative se detașează, suspendată de tavan, imaginea Fecioarei cu pruncul, înscrisă la rîndul său într-un panou dreptunghiular. Tratată nesigur, naiv, trădînd o insuficientă exersare în redarea personajelor și obținerea expresiilor, scena aceasta părea de altă vîrstă decît cea a casetelor tavanului pictat. Cercetările au dovedit totuși că cele două picturi sînt contemporane. Pentru amănunte referitoare la tavanul de la Delnița (tehnica de execuție, culori folosite, starea de conservare lucrări de restaurare), vezi și Ioana Lazarovici, *Memoriu justificativ privind restaurarea tavanului casetat pictat din biserica romano-catolică din Delnița, jud. Harghita*, arhiva D.M.I.A., 1973, căreia îi mulțumim pentru prețioasele observații.

[16] Marina Iliescu, *mem. cit.*, p. 4 și R. Heitel, *rap. cit.*, p. 2, consideră că: *„anul 1834, an aflat pe orga bisericii, precizează în mod indirect și data după care trebuie să se fi construit balconul orgei . . .“*.

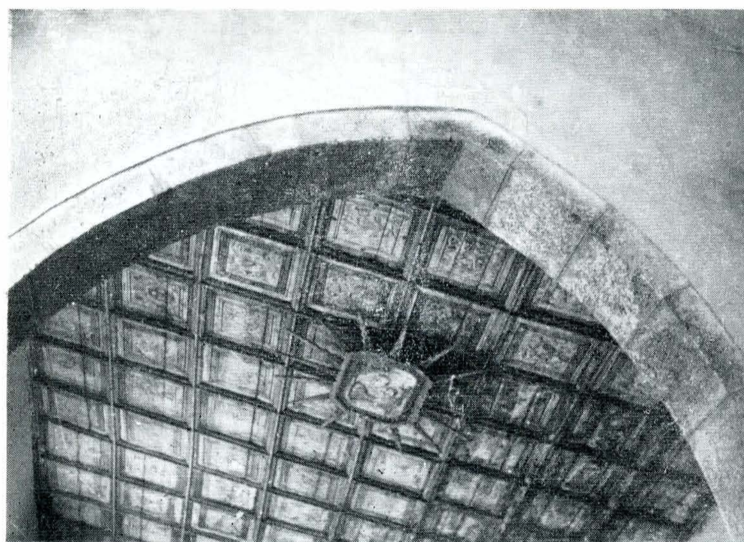


Fig. 5. Tavanul casetat al navei.

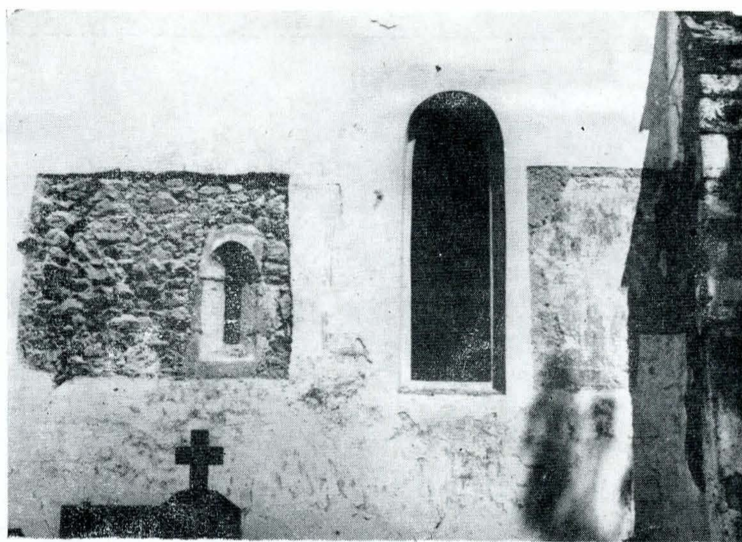


Fig. 6. Sondaj executat pe latura de sud a navei.

sud și vest, două ferestre înguste, în arc frînt", iar la ultimul nivel „*cele patru deschideri originare, largi*"[17].

Cercetările arheologice au dovedit că zidurile turnului și cele ale navei au fost construite concomitent, iar cercetările de arhitectură au descoperit, pe zidul estic al turnului, urmele fostei șarpante, așezată la o altă cotă, cu ocazia înălțării zidurilor navei[18].

Deși cercetarea elementelor de arhitectură și decorație profilată, precum și interpretarea analizei planimetrice, au putut identifica, la Delnița, fazele esențiale ale transformărilor edificiului, totuși nu a fost precizată, cu certitudine, vîrsta monumentului. Cercetările arheologice, deja menționate, au identificat două dintre mormintele unui cimitir anterior datat în veacul al XV-lea[19]. Au fost de asemenea descoperite, cu această ocazie, urmele unei construcții mai vechi, în zona ocupată de actualul cor. Nu s-a putut preciza însă „*existența unei clădiri cu caracter ecleziastic, înainte de edificarea bisericii . . .*"[20]. Chiar dacă acceptăm caracterul religios al acestei construcții (în funcție de înhumările din zonă și de menționarea documentară a unui „*sacerdo de Delna*"), trebuie să

[17] R. Heitel, *rap. cit.*, p. 5. O inscripție „*cu caractere gotice*", 1710, trebuie atribuită unei refaceri (*idem*, p. 3 și I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 51). Ei îi corespund și o seamă de lucrări asupra acoperișului bisericii. Radu Heitel (*idem*, p, 10) a surprins în exteriorul bisericii, la sud, un strat databil în „*prima jumătate a sec. al XVII-lea acoperit de — un strat ce urmează panta spre sud, a terenului, strat format... din resturi de țigle cu mortar — provenind majoritatea de la coama acoperișului — bucățele de var și fragmente de tencuială inițială, dovedind prin componența sa că, la un moment dat, acoperișul bisericii a fost în totalitate refăcut, biserica fiind și retencuită. Această lucrare nu poate fi datată decît în anul 1710, anul înscris pe turn cu caractere gotice*".

[18] Marina Iliescu, *mem. cit.*, p. 4: „*construcția bisericii din Delnița reprezintă o etapă unitară, actuala navă fiind construită odată cu turnul*". În ceea ce privește înălțarea zidurilor originare (*ibidem*, p. 2); „*pe latura de est a turnului clopotniță se află marcată, în grosimea zidăriei, urma acoperișului vechi, avînd coama coborîtă cu 2,50 m față de cota actuală . . . între limita actualei învelitori și urma vechii învelitori pereții de vest ai navei sînt completați cu zidărie recentă, de cărămidă*". Înălțarea coamei acoperișului cu cca. 2,50 m, față de cota inițială corespunde unei ridicări de aproximativ 0,35 m a zidurilor navei. În urma analizei situației tavanului casetat, a cărui întocmire argumentează executarea sa pe acest nivel al zidurilor (+ 0,35 m față de cota inițială, cf. Ioana Lazarovici, *mem. cit.)*, se poate ajunge la concluzia că înălțarea zidurilor la această cotă a avut loc în 1613 sau puțin înainte.

Supraînălțarea zidurilor nu a implicat însă și modificarea ferestrelor inițiale care — pe latura de sud — erau amplasate în dreapta și stînga portalului.

Abia după o vreme — probabil cu ocazia refacerii acoperișului — a fost sesizată acțiunea exercitată de greutatea șarpantei masive asupra zidurilor. Pentru consolidarea acestora s-a procedat atunci la adosarea — la interior — a unui strat gros de tencuială amestecată cu fragmente de țigle provenite de la acoperișul navei și turnului. Tot atunci s-a închis una dintre ferestrele laturii de sud a navei — cea de la vest de portal — prin adosarea unui contrafort ce întărea zidul (probabil că și pe latura de nord a fost așezat, pereche, un alt contrafort, dar lucrările din 1865 l-au îndepărtat). Tehnica de execuție a acestuia demonstrează că s-a urmărit îndeaproape forma contraforturilor originare (deosebită fiind numai înălțimea 5,91 m și cornișa de piatră . .), pentru obținerea unei imagini perfect unitare a monumentului.

Data de încheiere a lucrărilor acestei etape este înscrisă pe cornișa turnului (1710), fiind atestată și arheologic (vezi nota 19). După această dată de altfel, lucrările ce se vor executa asupra bisericii nu vor mai respecta unitatea ansamblului (în 1760, amintim, se construiește pridvorul sudic — vezi nota 12).

[19] Notă întocmită la rugămintea noastră de arheologul Radu Heitel, căruia îi mulțumim cu această ocazie. „La Delnița săpăturile arheologice arhitectură păstrate *in situ* (în cursul cercetărilor noastre efectuate în (anul 1970) au atacat un monument care, datorită seriei elementelor de colaborare cu arh. Marina Iliescu — în mod substanțial înmulțite), își confirmă datarea în sec. al XVI-lea.

Tăiate de fundația bisericii (blocuri de piatră și bolovani de mortar) de sub nivelul portalului de sud, două morminte datate în a doua jumătate a sec. al XV-lea, au constituit un edificator terminus post-quem pentru a data pe la *începuturile sec. al XVI-lea* debutul șantierului bisericii cu hramul Sf. Ioan. Terminusul *ante-quem* care a oferit data precisă a închiderii șantierului l-a constituit descoperirea *in situ* în stratul suport al primei pardoseli (din lemn) a monumentului (notată în raportul preliminar, nivel I) a unei *monede datînd din anul 1543*. În cursul cercetărilor, poziția nivelului I a fost din nou precizată și prin descoperirea unui fragment din tencuiala originară a paramentului interior al navei, fragment a cărui margine inferioară a fost aflată în poziția de directă racordare cu acest nivel.

Zidul de incintă, construit din piatră și bolovani, total lipsit de dispozitive de apărare, avînd un mic „turn" de poartă pe latura de sud, a fost datat — în mod sigur — în prima jumătate a sec. al XVII-lea, datorită descoperirii *in situ* în stratul arheologic legat direct de construcția lui (strat căpăcuit de un pavaj din bolovani instalat în fața turnulețului imediat după terminarea construcției), a unei *monede emise în anul 1623*".

Ținînd seama de cercetările arheologice executate pînă acum la Delnița, este evident că studiul nostru nu poate interpreta decît rezultatele acestora.

De altfel, în această zonă, rezultatele cercetărilor arheologice au schimbat — aparent surprizător — datările anterioare, nu numai la biserica din Delnița. „Rotonda" din Odorheiu-Secuiesc, atribuită secolului al XIII-lea s-a dovedit a fi un monument ridicat „după 1561" (vezi Mariana Beldie, „*Rotonda*" *din Odorheiu-Secuiesc și problema datării monumentului*, în „Revista muzeelor și monumentelor", seria „Monumente istorice și de artă", 1, 1974, p. 59).

[20] R. Heitel, *rap. cit.*, p. 8.

Fig. 7. Urme de pictură exterioară la biserica din Racu.

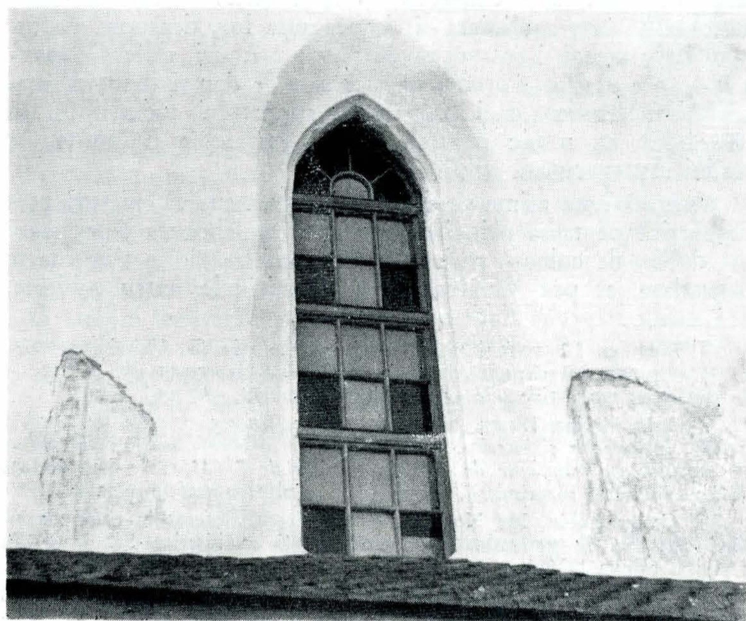




Fig. 8. Decorația pictată a bisericii Sf. Ioan din Delnița.

considerăm că actuala biserică a fost ridicată ulterior veacului al XV-lea.

De fapt cercetarea arheologică a permis datarea precisă a ansamblului prin descoperirea *„în patul de pămînt bătut al celei mai vechi pardoseli, a unei monede datînd din anul 1543, care a indicat, înlăturînd orice îndoieli, perioada terminării construcției“*[21].

Odată ce elucidarea problemelor a permis corecta încadrare a edificiului în epocă, este momentul să supunem discuției și decorația sa pictată. Cu toate că sondajele și decapările au surprins o seamă de intervenții, mergînd în profunzime pînă la structura zidăriei[22], în interior nu au fost identificate urmele unei picturi murale. La exteriorul zidurilor însă, pe latura de sud, sînt conservate cîteva scene pictate a căror importanță este subliniată și de plasarea lor, deasupra portalului de miazăzi. Este vorba de patru panouri, puternic deteriorate din cauza *„văruielilor succesive“*[23] dar și datorită inabilităților tehnice, căci prepararea suportului picturii nu se deosebește cu nimic de una dintre tencuielile obișnuite, la rîndul său executată neglijent[24].

Așezată ușor asimetric față de intrarea sudică, pictura este despărțită pe teme prin intermediul unor chenare largi, uneori duble, de culoare roșie. Cu toate că imaginile sînt foarte degradate, se pot recunoaște sau bănui, cele patru subiecte.

În prima imagine amplasată la vest de portal și despărțită de celelalte scene prin contrafortul adăugat[25] se poate încă recunoaște conturul unui cal alb ce se detașează de fundalul realizat în culoare roșie[26]. Scena, al cărei subiect pare să fie *Intrarea în Ierusalim*[27], a fost pictată pe un strat subțire de intonacco, suprapus unui alt strat de tencuială albă[28] pe care sînt vizibile urme de ciocănire, grupate în colțul din dreapta sus[29].

Deasupra portalului, în colțul din stînga, sînt reprezentați Sf. Petru cu cheia raiului și Sf. Pavel[30] cu sabia. Amîndoi

[21] *Idem*, p. 10, vezi și nota 19. Cu altă ocazie (R. Heitel, *rap. cit.*, p. 9) se precizează că: *„procesul de edificare a monumentului a fost — în raport cu proporțiile sale — îndelungat (între 25—40 ani)“*.

[22] Arh. Marina Iliescu, *mem. cit.*, p. 5; *„întreg peretele de nord a primit, în exterior și interior, ca de altfel tot interiorul bisericii, un adaos de tencuieli cu fragmente de țiglă în grosime de 8—15 cm“*. Este exclusă deci posibilitatea surprinderii, prin sondaje, a altor suprafețe pictate.

[23] Casian Labin, Ion Neagoe, Mircea Iliescu, Referat în urma deplasării efectuate în perioada 1—3 martie 1973 la biserica Sf. Ioan din Delnița, arhiva DMIA.

[24] În urma analizei tencuielii (ing. Ion Istudor, notă internă nr. 66, arhiva DMIA, 1974) *„se constată prezența a numeroase cuiburi de var“*.

[25] Vezi nota 18. Descoperirea, în spatele contrafortului din 1710, a ferestrei originare, pune în discuție două ipoteze: în momentul executării picturii a fost ocolit golul acesteia, sau, în vederea pictării suprafeței, fereastra a fost închisă. Urmărind modul în care contrafortul a fost suprapus stratului pictat, ne întrebăm dacă monumentul nu a fost în întregime văruit, în 1710.

[26] Urmele unui chenar continuă, spre vest, aproximativ 0,60 m. Alături de albul de var au fost folosite pămînturi colorate roșu și ocru.

[27] Drăguț Vasile, *op. cit.*, loc cit.: *„... se mai disting resturi de figuri și silueta unui asin, ar fi putut fi deci „Intrarea în Ierusalim“*. I. D. Ștefănescu *op. cit.*, p. 52, crede că e vorba de „Judecata de apoi“.

[28] Ing. Ion Istudor, notă cit., p. 2: *„proba 3 — strat suport intonacco, sud exterior fațadă: ... tencuiala este văruită în alb peste care este suprapus un alt strat de tencuială, acoperit și el cu o zugrăveală într-o culoare slab ocru“*. Această văruială se regăsește și la scena de care ne ocupăm, din stînga contrafortului, unde *„un strat de văruială albă este acoperită cu o slabă culoare ocru“*.

[29] Cercetări personale efectuate în octombrie 1970 și martie 1973.

[30] În privința identificării sfinților, cercetătorii au păreri diferite: V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 772, crede că este vorba de *„arhanghelul Mihail și Sf. Petru“*. I. D. Ștefănescu, menționează doar poziția: *„près de lui (Saint Pierre n.n.) un ange portant l'epée semble monter la garde“* (*op. cit.*, p. 52). Drăguț V., *op. cit.*, loc. cit., recunoaște pe *„Petru cu cheia și Pavel cu sabia“*.

În cadrul comunicării susținute la sesiunea de comunicări a Institutului de Arte Plastice N. Grigorescu, în mai 1973, consideram că este vorba de Sf. Petru și arhanghelul Mihail. Mulțumim cu această ocazie prof. Vasile Drăguț pentru indicațiile oferite.

poartă cîte o carte în mîna stîngă[31]. Panoul are un chenar dublu, întocmit din linii roșii de lățimi diferite, iar sistemul compozițional se bazează pe cea mai simplă simetrie, insistent urmărită și cromatic. Cei doi sfinți se detașează pe fundal (culoarea acestuia este ocru), Petru fiind îmbrăcat într-o mantie albă ale cărei falduri sînt întărite prin accente de roșu, iar Pavel poartă o mantie roșie cu faldurile albe[32].

Oprindu-ne la desenul figurii lui Petru — singura ce permite aprecierea posibilităților artistice ale pictorului — trebuie să menționăm coafura de tip preoțesc catolic, redată prin așa-numitul sistem al „solzilor de pește", care poate argumenta caracterul popular al acestor reprezentări, subliniat și în cadrul studiilor anterioare[33].

Scena centrală este rezervată unei deosebit de sugestive *Răstigniri*[34]. Încadrată de Maria și Ion[35] îngenuncheați, crucea — trasată în aceeași culoare roșie — suportă trupul torsionat al lui Isus. Și aici, într-un sistem compozițional piramidal, primează un simetrism popular, simplu.

Panoul *Răstignirii* este delimitat precis, printr-un chenar roșu, foarte lat. Delimitarea este cu atît mai vizibilă cu cît, ea prezintă și o diferență de relief a tencuielilor, sub acest strat fiind plasat un strat de tencuială mai gros decît în cazul celorlalte scene. Deci nici aici pelicula de culoare nu se așază direct pe tencuiala originară.

Următorul subiect, spre est, în colțul din dreapta deasupra portalului, înfățișează două sfinte neidentificate[36], în picioare, în rugăciune. Este de observat aceeași alternare a culorilor care, în ciuda compoziției rigide, izbutește să obțină o ritmare cromatică. Stratul de pictură, deplasat de pe suportul său, lasă să se vadă în colțul din stînga sus, o zonă mai mare din tencuiala peste care a fost așezat.

Cu toate că *„s-au efectuat sondaje, prin decapare, în continuarea suprafeței pictate ... nu s-au mai surprins urme de pictură"*[37]. Rămîne deci să discutăm aceste scene ca un întreg și nu ca detalii ale unui ansamblu[38].

Urmînd relațiile stabilite prin încadrarea arhitecturii edificiului în secolul al XV-lea, cercetătorii au ajuns la concluzia că și pictura exterioară trebuie atribuită aceluiași secol. Recenta datare a monumentului, prin intermediul monedei din 1543, ne-a făcut să considerăm că aceasta este, aproximativ, epoca de încheiere a lucrărilor de arhitectură. Identificarea arheologică a unui incendiu[39] — care — ținînd seama de datarea, prin inscripție, a tavanului pictat — nu a putut avea loc decît înainte de 1613, precum și existența unui alt strat de tencuială, sub panourile pictate, ne conduc la concluzia că



Fig. 9. Sf. Petru (detaliu).

a existat o distanță, în timp, între terminarea bisericii și pictarea ei, distanță de cel puțin o jumătate de secol.

În acest sens este de reținut că, după victoria turcilor în 1526 la Mohács, a început, în Transilvania, un lung război între pretendenții la tronul Ungariei: Ion Zapolya și Ferdinand de Habsburg. După tratatul de la Oradea, în 1538, moartea lui Ion Zapolya și încoronarea *„principelui copil Ioan Sigismund sub regența mamei sale Isabella"*[40] noii pretendenți redeschid conflictul. Alături de Ferdinand de Habsburg, pretenții la tronul Transilvaniei au de asemenea și Gheorghe Martinuzzi, Paul Bornemisza, Emeric Balassa și Ștefan Mailath, acesta din urmă avînd, în 1540, și sprijinul secuimii[41]. Luptele interne continuă și după 1541 antrenînd intervenția trupelor turcești, muntene și moldovene care sprijină partida conducătoare reprezentată de Ioan Sigismund și regina Isabella. În urma dietei din Sebeș, în cadrul căreia Ioan Sigismund a fost silit să renunțe la tron[42], a început în Transilvania ocupația habsburgică. Reîntorși, după cinci ani, în țară, Ioan Sigismund și mama sa Isabella preiau — încă o dată — tronul, dar ciocnirile armate cu trupele habsburgilor continuă pînă în 1570 cînd se încheie, la Speyer, în condiții grele, tratatul între Ioan Sigismund și împăratul Maximilian[43].

Prezentarea, extrem de succintă, a situației din Transilvania în prima jumătate a veacului al XVI-lea, trebuie înțeleasă în strînsă legătură cu păturile, mai mult sau mai puțin avute ale secuimii deoarece aceștia, participau la toate campaniile avînd: *„de mai multe secole rosturi militare importante ..."*[44].

Înțelegînd astfel motivele întîrzierii — de aproape trei decenii — a lucrărilor de construire a bisericii din Delnița,

[31] Indiciu prețios pentru recunoașterea Sf. Pavel. Cei doi apostoli sînt reprezentați de asemenea în biserica din Nemșa (Sibiu), Remetea (Bihor), Dumitreni (Bihor), Ghimbav (Covasna)... Pentru atribute și amplasarea scenelor vezi: V. Drăguț, *Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania* în „Pagini de veche artă românească", II, Buc., 1972, p. 79.

[32] Este de menționat gama simplă și modalitatea rustică de alternare a culorilor.

[33] Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 89.

[34] La Mihăileni au fost descoperite pe latura de nord, în interiorul navei, fragmente din *Legenda Sf. Ladislau* și, aproape completă, o *Răstignire*. Diferențele stilistice, detaliile compoziționale, precum și amănuntele vestimentației ne conduc la concluzia că pictura de la Mihăileni este anterioară celei de la Delnița. La Feliceni, anul acesta au fost decapate tencuielile ce acopereau, pe fața vestică a arcului triumfal, o *Coborîre de pe cruce (?)* și *Închinarea magilor*. Adăugînd acestora deja cunoscutele picturi din bolta corului bisericii din Armășeni, precum și cele mai noi descoperiri de la Porumbenii Mari și Cristuru-Secuiesc, completăm pe baza datelor existente, numărul monumentelor cu decorație pictată din județul Harghita.

[35] V. Vătășianu, *op. cit.*, loc cit.: *„aici e reprezentată răstignirea împreună cu figurile Mariei, a Magdalenei ..."*; V. Drăguț, *op. cit.*, loc. cit., recunoaște pe *„Isus pe cruce între Maria și Ion"*. Avînd în vedere că, iconografic, Ion este mai frecvent întîlnit, credem la rîndul nostru, că cel de-al doilea personaj, alături de Maria, este Sf. Ion. Pentru reprezentarea *Răstignirii* în pictura transilvăneană vezi și V. Drăguț, *Iconografia* ..., p. 35, 71—72.

[36] Este probabil ca scena să reprezinte două dintre mironosițe, în rugăciune. În apropierea bisericii din Delnița, la biserica din Racu (Satu-Nou, jud. Harghita), cu ocazia lucrărilor de restaurare au fost scoase de sub tencuială două scene pictate în interiorul navei, pe fețele vestice ale arcului triumfal. Se remarcă aceeași gamă cromatică, același simetrism popular, vizibil, la sud, unde se conservă, în mai bune condiții, imaginea a două sfinte (vezi foto și în, *Uj élet*, 13, 1973, p. 6). Reamintim că fragmente de pictură exterioară au fost surprinse și pe latura de sud a navei.

[37] Casian Labin, Ion Neagoe, Mircea Iliescu, *ref. cit.*, p. 1.

[38] Bibliografia anterioară a bisericii din Delnița, consideră scenele ca părți conservate ale unui ansamblu dispărut (vezi și V. Drăguț, *op. cit.*, loc. cit.).

[39] R. Heitel, *rap. cit.*, p. 10: *„... nivelul de călcare I pardoseală la un moment dat incendiată, oricum înainte de anul 1613..."*.

[40] *Istoria României*, vol. II, p. 932.

[41] *Ibidem*, p. 639.

[42] *Ibidem*. Pentru analiza acestei perioade vezi și Mariana Beldie, *op. cit.*, p. 60.

[43] *Istoria României*, vol. II, p. 935.

[44] *Ibidem*, p. 938.





Fig. 10—11. Sfinte necunoscute.

analizăm momentul pentru a observa dacă el corespunde şi pictării exterioare a edificiului.

Astfel în 1540, secuii îl ajută pe Ştefan Mailath în încercarea sa de a obţine tronul[45]. De asemenea, în această perioadă s-a produs o *„răpire treptată a libertăţilor de care ţărănimea se bucurase pînă atunci. Aceasta a provocat mişcări de împotrivire cum a fost răscoala secuilor din 1562"*[46].

Cu toate că dieta din Cluj proclamase, în 1543[47], principiul libertăţii religioase, secuii aveau serioase nemulţumiri politice (poate şi religioase), care îi conduc la răscoala urmată de o *„crîncenă represiune hotărîtă în dieta de la Sighişoara"*[48], represiune ce a cuprins mai ales zona din jurul Odorheiului unde, în aprilie 1562, se strînseseră oştile răsculaţilor.

Situaţiei politice a voievodatului, tipică anarhiei feudale, îi corespunde o diversificare a ideilor religioase căci, concomitent cu pătrunderea ideilor Reformei încă din 1520[49], apar în Transilvania o seamă de alte curente: sacramentarismul, antitrinitismul (socinianismul sau unitarism, mai tîrziu) şi anabaptismul. Dintre acestea antitrinitismul *„s-a răspîndit cu o putere nestăvilită. Însuşi Francisc David, episcopul reformat, iar apoi chiar principele Ioan Sigismund ajunseseră adepţii antitrinitismului"*[50].

Să ne imaginăm, pentru moment, că în această conjunctură politico-religioasă pictura de la Delniţa ar avea rostul să combată propaganda Reformei[51], să stăvilească ideile antitrinitarienilor, aşa cum în Moldova aceleiaşi epoci, pictura exterioară avea, alături de semnificaţiile antiotomane, şi un caracter antireformist[52]. În acest context s-ar putea explica poate, apariţia scenei „Răstignirii" la Delniţa. Nu putem argumenta însă iconografia celorlalte scene.

Spre deosebire de Moldova, unde puterea politică era centralizată, iar programul politic urmărit consecvent, unde biserica, susţinută de domnie, afirma — prin mijloacele sale de propagandă — aceleaşi idei, în Transilvania, secuii aveau — în secolul al XVI-lea — o situaţie dificilă: drepturile lor sînt treptat uzurpate, luptele politice interne îi lipseau de o conducere unitară, iar din punct de vedere religios ei rămăseseră izolaţi, catolici, în timp ce se oficializa Reforma.

Ajunşi în pragul răscoalei, puteau oare secuii din Delniţa — hărţuiţi între campaniile militare ale lui Ioan Sigismund, Ştefan Mailath sau Emeric Balassa — să se ocupe de pictarea bisericii lor?

Revenim acum la argumentele menţionate în paginile anterioare: surprinderea unui alt strat de tencuială, sub stratul de pictură şi identificarea arheologică a unui incendiu care a avut loc între 1540 şi 1613[53], două indicii care pledează — alături de celelalte — că pictura de la Delniţa nu este contemporană cu terminarea bisericii. Incendiul, care ar fi lăsat urme vizibile şi asupra picturii de la Delniţa (dacă la acea dată ea era executată), n-a putut avea loc decît cu ocazia a două acţiuni represive: cea din 1562 sau cea din 1575. În 1575, probabil atraşi de promisiunea reprimirii drepturilor anterioare, secuii din Ciuc se alătură lui Gaspar Békés în lupta acestuia cu principele *catolic* Ştefan Báthory[54]. Báthory cîştigă *„o biruinţă decisivă în lupta de la Sînpaul, în acele părţi, după care s-a răzbunat cumplit asupra aderenţilor lui Békés"*[55].

Oricum însă, la acea dată, pictura de la Delniţa nu exista. Ea nu a putut fi executată decît într-un moment în care poziţia politică a secuilor a redevenit puternică, cînd ei îşi recîştigă drepturile ce le acorda, de secole, o situaţie privilegiată în voievodat. Or, recunoaşterea secuilor — ca forţă dependentă *direct* de puterea centrală — are loc abia după suirea la tronul Transilvaniei a principelui Gabriel Bethlen, în timpul domniei căruia se manifestă *„tendinţa de*

45 *Ibidem*, p. 892.
46 *Ibidem*, p. 639.
47 *Ibidem*, p. 892.
48 *Istoria României în date*, Bucureşti, 1972, p. 120.
49 *Istoria României*, vol. II, p. 893.
50 *Ibidem*, p. 1035.
51 *Ibidem*, p. 1 036.
52 Vasile Drăguţ, *Humor*, Bucureşti, 1973.

53 R. Heitel, *mem. cit.*, p. 5.
54 *Istoria României*, vol. II, p. 941.
55 *Ibidem*.

a se constitui o pătură militară care să stea la dispoziția puterii centrale", iar *„majoritatea ostașilor au fost recrutați din rîndurile țărănimii și ale secuilor de rînd*"[56]. Gabriel Bethlen redă secuilor privilegiile anulate, gest suficient de important pentru ca — în semn de recunoștință — numele său să apară într-o biserică secuiască avînd alături și titlul de: *„serrenissimi principis Dei Gratia Siculorum comitis*"[57], inscripție pictată pe tavanul de lemn al bisericii din Ghelința.

Situația specială a secuilor în voievodat la începutul veacului al XVIII-lea, se poate lesne descifra și din lucrările efectuate asupra bisericii Sf. Ioan din Delnița, căci odată cu tavanul pictat, sau curînd după aceea a fost construit zidul de incintă[58].

O altă condiție care a contribuit la apariția picturii exterioare, la Delnița, a fost și permanenta legătură cu clerul catolic, mai precis cu una dintre puținele formațiuni monastice care mai rămăseseră catolice, în Transilvania: la numai 6 km de biserica de care ne ocupăm, mănăstirea franciscană din Șumuleu a permis păstrarea unui spirit catolic și, mai ales, a oferit pictorilor modelele de care aceștia aveau nevoie. Dar singură, legătura cu clerul catolic nu ar fi putut conduce la apariția picturii exterioare; însăși mănăstirea din Șumuleu nu avea, ca decor pictat, decît o singură scenă, a Răstignirii[59].

Reîntoarcerea la iconografia anterioară Reformei a fost favorizată tocmai de politica de atragere a secuilor, definitorie pentru domnia lui Gabriel Bethlen, politică ale cărei urmări se pot citi, cu ușurință, din însăși istoria bisericii Sf. Ioan din Delnița.

[56] *Istoria României*, vol. III, p. 148.

[57] I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 38: *„Inscripția cuprinde numele prințului Gabriel Bethlen, comite al secuilor: Renovatum hoc templum 1628, tempore serrenissimi principi (s) Gabrielis Bethlen Dei Gratia (S)iculorum comitis*". Reamintim că perioada a fost denumită „renașterea populară maghiară" (Vámszer G. *op. cit.*, p. 15 și Keöpeczi Sebestyén József, *op. cit.*, p. 490) și numai cu acest sens preluăm, la rîndul nostru, termenul.

[58] R. Heitel, *rap. cit.*, p. 11: *„o monedă datată în anul 1623, descoperită la nivelul constructiv inițial a precizat într-un mod sigur datarea sa în prima jumătate a secolului al XVII-lea*".

[59] Balogh Jolán, *Az erdélyi renaissance*, Cluj, 1943, I, p. 124—125. Această pictură a dispărut în secolul al XIX-lea.

La aceeași interpretare se poate ajunge și prin analiza scenelor pictate: triumful (Intrarea în Ierusalim), garanția (Viața de apoi — reprezentată de Petru, păzită de Pavel), credința (Răstignirea) și implorarea (rugăciunea celor două sfinte).

Alegerea acestor subiecte din iconografia generală pare deci să argumenteze intențiile pictorului care picta într-un moment triumfal (pentru cei oficial împiedicați, de la religia și drepturile lor, momentul revenirii echivala cu un triumf), pe care îl dorea etern instaurat (apelează la imaginea Sfinților Petru și Pavel, în acest scop), ca și dreapta credință în jertfa lui Christ[60].

*

Ținînd seama de configurația internă a voievodatului Transilvaniei, la începutul secolului al XVII-lea, picturile de la Delnița *„prezintă un interes excepțional*"[61], ele demonstrează cum — după aproape un veac de la Reformă — se revine la obiceiuri vechi, încă neuitate, revenire ce semnifică și omagiază privilegiile politice acordate întregii secuimi. „Factura gotică" transmisă prin intermediul altarelor se explică astfel, prin revenirea la singurele exemple artistice păstrate, mai vechi cu aproape un secol, dar mai ales este argumentată tratarea „eminamente populară" a scenelor pictate probabil de către un zugrav localnic[62].

În încheiere, considerăm deci că, venind în continuarea celorlalte lucrări executate în primele decenii ale secolului al XVII-lea, pictura bisericii Sf. Ioan din Delnița[63] trebuie înscrisă în limitele aceleiași perioade.

[60] Conciliile catolice ale papalității condamnau, încă din 1540, Reforma. Rămași în legătură cu ideologia catolică, secuii nu puteau să nu considere catolicismul decît ca singura credință dreaptă.

[61] I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 52.

[62] V. Drăguț, *Picturi murale* ... loc. cit.: *„tratarea, de factură gotică este eminamente populară*".

[63] Reluăm succint datările propuse în actualul studiu: 1520—1540 construirea bisericii; 1610—1620 refacerea ei, executarea tavanului pictat, pictarea exterioară a celor patru scene descrise și construirea incintei; 1710 renovarea bisericii: tencuirea interioară și „întărirea" zidurilor cu contraforturi noi; 1760— acoperirea picturilor (văruite poate în 1710) cu un pridvor. Pictura de la Delnița a rămas văruită pînă în anul 1935—1941 cînd „pridvorul" a fost demolat.

Fig. 12—13. Detalii din pictura interioară de pe fațada vestică a arcului triumfal al bisericii din Racu (foto Liana Tugearu).





DATAREA PICTURILOR MURALE DE LA PĂRHĂUŢI*

BOGDANA IRIMIA

Biserica din Părhăuţi (jud. Suceava) a fost construită de marele logofăt Gavril Totruşan[1] în timpul domniei lui Ştefan IV cel Tînăr (1517—1527). Lucrările de construcţie au luat sfîrşit în anul 1522, iunie 15 — după cum indică inscripţia slavonă[2] în piatră, de pe faţada vestică a monumentului.

Acest edificiu de cult, construit din piatră nefinisată (apar cărămizi la bolţi şi arcadele pridvorului), cu exteriorul deosebit de sobru, lipsit de decoraţie, reflectă epoca de deplină autoritate a marilor dregători din sfatul domnesc în anii de minorat ai lui Ştefan cel Tînăr, fiind şi cel mai reprezentativ monument de arhitectură din această perioadă[3].

Biserica, cu planul dreptunghiular şi absida altarului decroşată semicirculară, include: altarul (boltit cu semicalotă), naosul şi pronaosul (încăperi acoperite cu cîte o calotă pe arce piezişe moldoveneşti) şi pridvorul deschis (boltit cu un semicilindru transversal pe ax) cu clopotniţă.

O cercetare de detaliu asupra ansamblului de pictură de la Părhăuţi nu a fost întreprinsă pînă în prezent[4].

*

Data zugrăvirii bisericii nu este menţionată în vreo inscripţie.

Asupra acestei probleme au existat următoarele opinii:

Wl. Podlacha[5], Gh. Balş[6], prof. I. D. Ştefănescu[7] şi P. Henry[8] — în urma analizei stilistice — au considerat că biserica a fost zugrăvită în anul 1522.

Prof. V. Vătăşianu[9] consideră că biserica a fost zugrăvită după anul 1522.

S. Ulea[10] datează picturile în perioada 1539—1540.

În analiza noastră, avînd ca obiectiv stabilirea datei de zugrăvire a bisericii, am pornit de la: 1. analiza tabloului votiv care ca tehnică şi factură datează din perioada în care s-au zugrăvit altarul şi naosul; 2. stabilirea limitelor perioadelor în care biserica putea fi zugrăvită, urmărind cronologic activitatea logofătului Gavril Totruşan din documentele de cancelarie, din cronici şi din inscripţiile pietrelor de mormînt ale familiei sale care se găsesc în pronaosul şi naosul bisericii; 3. concluziile au fost formulate în urma analizei programului iconografic şi a caracterelor stilistice ale picturii de la Părhăuţi în raport cu ansamblurile de picturi murale din Moldova datînd din secolele XV—XVI.

Coroborînd datele furnizate de documente, putem alcătui biografia lui Gavril Totruşan. El a moştenit satul Părhăuţi (Parhovţii, în secolul XVI) între alte sate de la vameşul Anjinco bănuit a fi tatăl său vitreg[11].

Pietrele de mormînt ale vameşului Anjinco (+1494) şi

* Articolul de faţă reprezintă textul dezvoltat al primei părţi din comunicarea noastră *Datarea şi semnificaţia picturilor murale de la Părhăuţi*, susţinută la Sesiunea anuală de comunicări ştiinţifice a Direcţiei monumentelor istorice şi de artă din 14 mai 1974.

[1] Conform tuturor inscripţiilor slavone (pisania bisericii, pietrele de mormînt) ale bisericii din Părhăuţi, numele ctitorului este Totruşan şi nu Trotuşan cum s-a încetăţenit în majoritatea lucrărilor referitoare la biserica în discuţie.

[2] Traducerea inscripţiei slavone este următoarea: *„Cu vrerea Tatălui şi cu ajutorul Fiului şi cu săvîrşirea Sf. Duh, robul lui Dumnezeu, pan Gavril Totruşan logofăt, a zidit acest hram în numele tuturor sfinţilor care au strălucit în toată lumea pentru rugăciunea sa şi a cneaghinei sale Ana în zilele blagoslovitului şi de Hristos iubitorul, Io Ştefan Voievod în anul 7030* (=1522), *luna iunie 15"*. Aceeaşi traducere la E. Kozak, *Die Inschriften aus der Bukovina*, „Epigraphische Beiträge zur Quellenkunde des Landes und Kirchengeschichte", I, Viena, 1903, p. 51—58; Gh. Balş, *Bisericile lui Ştefan cel Mare*, „BCMI", nr. 43—46, 1925, p. 180.

[3] În timpul anilor de minorat ai lui Ştefan cel Tînăr, are loc procesul de întărire a boierimii moldovene (Iulian Marinescu, *Bogdan al III-lea cel Orb*, Bucureşti, 1910; I. Minea, *Complotul boieresc contra lui Ştefăniţă Vodă*, „Cercetări istorice", an IV, Iaşi, 1928, p. 188—219; H. Ursu, *Domnia lui Ştefăniţă Voievod (Zece ani din istoria politică a Moldovei)*, Cluj, 1940; N. Grigoraş, *Ştefan Vodă cel Tînăr şi Luca Arbore*, „Anuarul Institutului de istorie şi arheologie A. D. Xenopol", an IX, 1972, p. 1—27).

În această perioadă, marii dregători au ridicat capele pe lîngă reşedinţele lor, astfel: biserica postelnicului Cosma Şarpe de la Văleni-Roman (1519), biserica vistiernicului Ieremia de la Brănişteni-Neamţ (1520) şi biserica marelui logofăt Totruşan de la Părhăuţi (1522). Primele două biserici au suferit modificări care au schimbat în parte înfăţişarea lor originară. Biserica de la Părhăuţi prezintă un deosebit interes prin arhitectura sa originară, deoarece aici a fost introdus pentru prima dată pridvorul deschis cu clopotniţă deasupra, inovaţie adoptată ulterior de meşterii constructori din timpul lui Petru Rareş (bibliografia pentru biserica de la Părhăuţi la N. Stoicescu, *Bibliografie privind monumentele feudale din Moldova*, „Mitropolia Olteniei", an XXI, nr. 9—10, Craiova, 1969; menţiuni importante în ce priveşte arhitectura la Gh. Balş, *op. cit.*, p. 178—180; Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I, 1963, p. 355; *Istoria artelor plastice în România*, I, 1968, p. 336).

[4] Bibliografia referitoare la picturile murale de la Părhăuţi: I. D. Ştefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie jusqu'au XIX-e siècle*, Texte, Paris, 1928, p. 101—103; idem, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de la Valachie et de la Moldavie*, Paris, 1938, p. 113—121; V. Vătăşianu, *Istoria artei feudale în ţările române*, I, Bucureşti, 1959, p. 838—839; *Istoria artelor plastice în România ...*, p. 365.

S-a afirmat că: *„Malgré la confusion des tons et la destruction des figures, le caractère médiocre de l'exécution ressort assez clairement"* (I. D. Ştefănescu, *L'évolution ...*). În urma cercetării de teren, facem următoarele observaţii: programul iconografic şi calităţile stilistice ale picturii pot fi identificate. Registrele superioare sînt înnegrite de stratul de fum depus, dar numai în altar şi naos. În registrul de jos al naosului, numai figurile sfinţilor Teodor Tiron şi Teodor Stratilat (nord) şi chipul sf. Ioan Botezătorul (tabloul votiv) au fost repictate. Frescele cele mai bine conservate se află în pronaos. Aici, unele figuri de sfinte mucenite (nord) şi figura sf. Pavel au suferit repictări. În pridvor, pe bolta semicilindrică, două registre din cele trei dedicate *Vieţii sf. Nicolae* au fost repictate, respectîndu-se dispoziţia iconografică originară. Această ultimă intervenţie — în pridvor — a avut loc probabil la începutul secolului al XIX-lea cînd biserica a fost reconsolidată. Picturile murale prezintă reale calităţi artistice necesitînd o cercetare minuţioasă.

[5] Wl. Podlacha, *Malowidla scienne w cerkwiac Bukowiny*, Lemberg, 1912, p. 171—174; idem, *Wandmalerei in den griechischorientalischen Kirchen in der Bukowina*, „Bulletin de la société polonaise pour l'avancement des sciences", 1911, p. 47—48.

[6] Gh. Balş, *op. cit.*, p. 264—265.

[7] I. D. Ştefănescu, *L'évolution ...*, p. 86

[8] P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVI-e siècle — Architecture et peinture*, Texte, Paris, 1930, p. 179.

[9] V. Vătăşianu, *op cit.*, p. 838—839.

[10] S. Ulea, *Datarea ansamblului de pictură de la biserica Sf. Nicolae-Dorohoi*, „SCIA, seria artă plastică", an XI, nr. 1, 1964, p. 79; nota 33.

[11] *Documente privind istoria României, veacul XVI. A. Moldova*, I, 1953, p. 326—328, doc. nr. 294; M. Costăchescu, *Documentele moldoveneşti de la Bogdan Voievod (1504—1517)*, Bucureşti, 1940, p. 142—144 şi 149—159.

Fig. 1. Vedere dinspre vest asupra bisericii din Părhăuţi.



Mariei (+1506/7), mama lui Totrușan, se găsesc în pronaosul bisericii[12].

Boier moldovean de frunte, Totrușan a avut funcțiile de spătar II către sfîrșitul domniei lui Ștefan cel Mare[13] și vistiernic[14] în timpul domniei lui Bogdan al III-lea. Între anii 1508 (decembrie 15) — 1515 (decembrie 21), el poartă titlul de mare vistiernic[15]. În timpul domniei lui Ștefan cel Tînăr, Totrușan ocupă înalta funcție de mare logofăt al Moldovei, între anii 1516 (decembrie 10) — 1523 (martie 25)[16].

Biserica ridicată în vara anului 1522 reflecta perioada de deplină ascensiune socială a ctitorului.

În pisania bisericii, este menționată și cneaghina Ana (v. nota 2). Dar aceasta a decedat în anul 1521 (decembrie 2) și a fost înhumată în pronaosul bisericii înainte de terminarea lucrărilor de construcție[17]. Decedată la data cînd s-a zugrăvit biserica, conform uzanței, cneaghina Ana nu a fost zugrăvită alături de soțul său în tabloul votiv.

Fruntaș al opoziției boierești față de Ștefan cel Tînăr, Totrușan a fost înlăturat din sfatul domnesc în primăvara anului 1523[18]. Amestecat în complotul organizat în aprilie 1523, el este întemnițat, iar în toamna aceluiași an s-a refugiat probabil în țările vecine[19]. Potrivit obiceiului, Ștefan cel Tînăr a confiscat averile logofătului „viclean", deci și curtea boierească de la Părhăuți.

În baza acestor date, obținem o primă perioadă în care se puteau executa lucrări de decorare a bisericii: vara-toamna anului 1522, știind că bisericile nu se zugrăveau iarna.

Totrușan a revenit în Moldova fiind amintit în documente între anii 1530 (august 22) — 1537 (aprilie 30), dar abia la 7 martie 1531, Petru Rareș i-a restituit averile între care figurează Părhăuții[20]. În această perioadă, Totrușan a rămas printre boierii de frunte ai Moldovei deoarece a ocupat locul al doilea în sfat — fără titlul de mare logofăt — și a obținut numeroase averi: satele Costîna, Berindești și Toderești (ținuturi învecinate cu Părhăuții), Dumbravița (sat situat la sudul așezării orășenești Baia), ținutul Iasnovețul din Orhei și o vie la Cotnari[21].

În anul 1538, Totrușan și hatmanul Mihu s-au numărat printre principalii trădători ai lui Petru Rareș. Ei au purtat

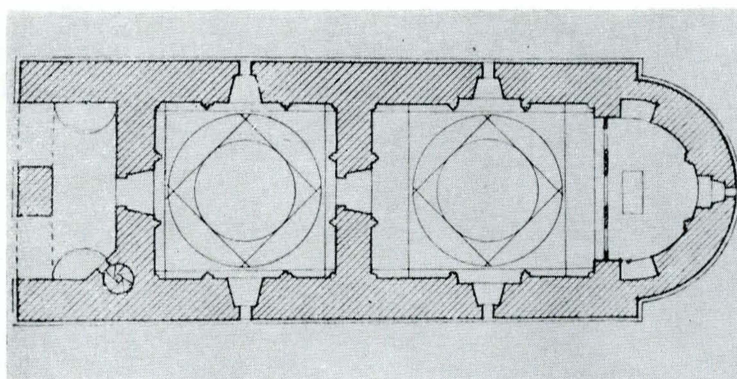


Fig. 2. Planul bisericii din Părhăuți, după Romstörfer.

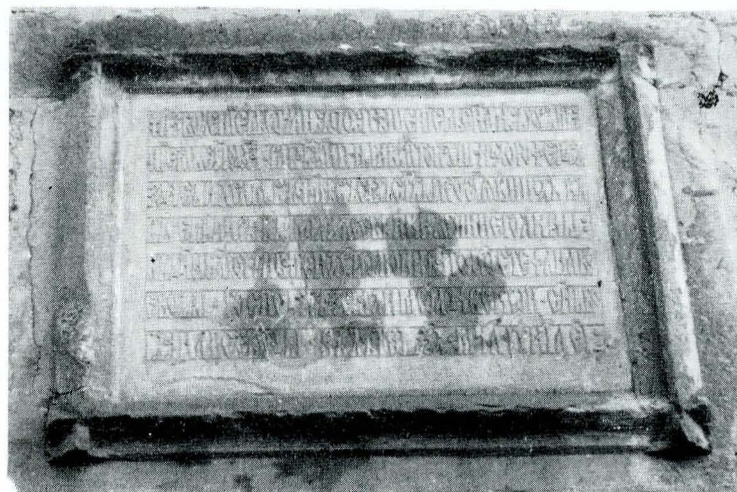


Fig. 3. Pisania bisericii din Părhăuți.



Fig. 4. Piatra de mormînt a Anisiei, fiica lui Ieremia Murgulet.



Fig 5. Piatra de mormînt a vameșului Anjinco.

[12] E. Kozak, *op. cit.*; *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, Ed. Academiei R.P.R., București, 1958, p. 260. Avînd în vedere vechimea mormintelor anterioare actualului edificiu de cult, N. Iorga (*Neamul românesc în Bucovina*, București 1905, p. 63—64) a emis ipoteza — uitată ulterior de cercetători — că, pe locul bisericii ridicate de Totrușan în 1522, ar fi fost o altă biserică al cărei ctitor va fi fost vameșul Anjinco în timpul lui Ștefan cel Mare (1457—1504). Cercetările arheologice ar aduce informații interesante asupra acestei probleme.

[13] I. Bogdan, *Documentele lui Ștefan cel Mare*, II (1493—1503), București, 1913, p. 467—468.

[14] M. Costăchescu, *op. cit.*

[15] Iulian Marinescu, *op. cit.*, p. 111—112; M. Costăchescu, *op. cit.*, p. 142—145 și 495—496.

La 22 august 1516, Totrușan dăruiește un epitaf mănăstirii Voroneț, epitaf aflat în prezent la muzeul mănăstirii Putna (Maria Ana Musicescu, *Broderia medievală românească*, Ed. Meridiane, București, 1969, p. 36).

[16] M. Costăchescu, *op. cit.* Este menționat cu funcția de logofăt în documentele cancelariei (*DIR, A. Moldova; XVI/1* (1501—1550).

[17] E. Kozak, *op. cit.* În majoritatea lucrărilor care s-au ocupat de familia lui Totrușan, s-a afirmat că soția sa Ana ar fi fost fiica lui Luca Arbore. În urma informațiilor din documente, am stabilit că Ana nu a fost fiica pîrcălabului Luca Arbore deoarece Ana Arbore trăia în anul 1576 (*DIR. A. Moldova, XVI/3*, p. 72) și a fost — sau era încă — soția comisului Plaxa (*DIR. A. Moldova, XVI/3*, p. 144). Din izvoarele istorice, nu am putut stabili familia din care provenea soția lui Totrușan.

[18] Este binecunoscută în literatura istorică atitudinea opoziționistă a unui grup de mari dregători — printre care figurau Luca Arbore și Totrușan — față de Ștefan cel Tînăr cînd acesta, devenind major în anul 1522, a încercat să limiteze autoritatea politică a sfatului domnesc (H. Ursu, *op. cit.*; N. Grigoraș, *op. cit.*).

[19] În septembrie 1523, Ștefan cel Tînăr a emis un act prin care îl acuză pe Totrușan care pricinuise „turburare" între moldovenii și ardelenii de la Bistrița (N. Iorga, *Documente românești din Arhivele Bistriței*, 1899, I., p. XIII; Hurmuzachi, *Documente* ..., XV/1, p. 274—275). N. Grigoraș (*op. cit.*) consideră că Totrușan *„a rămas în țară, dar nu a mai fost inclus între membrii sfatului domnesc"*. Însă nu este de admis ca, după acțiunea sa de trădare, să fi rămas în Moldova în timp ce majoritatea marilor dregători participanți la complot s-au refugiat în Polonia, Transilvania și Țara Românească, continuînd să uneltească împotriva voievodului. Concluzia noastră este argumentată și de faptul că începînd din 1523 pînă în anul 1530, Totrușan nu este amintit în vreun document de cancelarie și apoi brusc după această dată, este amintit în majoritatea actelor.

[20] *DIR. A. Moldova, XVI/1*, 1953, p. 236—238, doc. nr. 294.

[21] *Ibidem.*

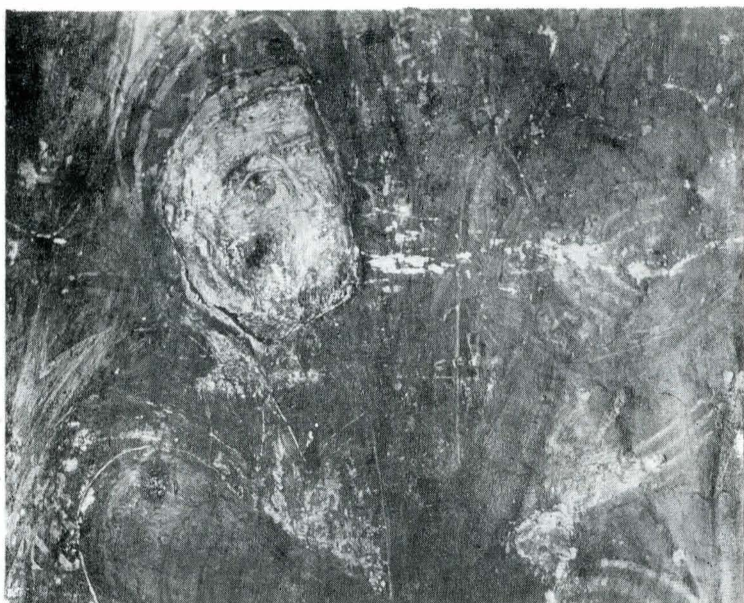


Fig. 6. Gavril Totrușan, detaliu din tabloul votiv.



Fig. 7. *Judecata lui Pilat*, scenă din naos.

legături cu turcii în scopul îndepărtării voievodului din țară. După fuga lui Petru Rareș în Transilvania în anul 1538, marii boieri au sprijinit domnia lui Ștefan Lăcustă (1538—1540), iar în pericada 1539 (mai 24) — 1541 (martie), Totrușan a deținut din nou funcția de mare logofăt.

În urma unei conspirații, în decembrie 1540, Totrușan și Mihu au asasinat pe Ștefan Lăcustă la Suceava[22]. Ei au numit ulterior domn pe Alexandru Cornea (1540 decembrie — 1541 februarie) pe care îl vor sluji pînă la 19 februarie 1541 cînd Petru Rareș se reîntoarce în Moldova[23].

Din ordinul lui Petru Rareș, logofătul Totrușan a fost decapitat pentru „viclenie“ la 11 martie 1541 la Roman[24]. El a murit la o vîrstă înaintată avînd în vedere că activitatea sa în sfatul domnesc va fi început în jurul anului 1500.

Să ne oprim și asupra familiei ctitorului. Am amintit-o deja pe soția sa Ana. Documentele menționează că Totrușan a avut o fiică Nastasca, urmașii acesteia alcătuind familia Murguleț. Această știre este întărită și de existența unor morminte ale familiei Ieremia Murguleț, datînd de la începutul secolului al XVII-lea, în pronaosul și naosul bisericii[25].

Tabloul votiv (*Deisis*) înfățișează pe ctitor fără soție — am arătat că decedase în 1521 — și fără copii.

În urma analizei și combinării informațiilor din izvoarele istorice, prin deducție am ajuns la concluzia că Gavril Totrușan s-a recăsătorit ulterior cu Nastasia, fiică a lui Luca Arbore pîrcălabul[26].

Fig. 8. Tabloul votiv.



22 Gr. Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, ed. P. P. Panaitescu, ed. II, București, 1958, p. 160.

23 Vasile Cărăbiș, *Un domn al Moldovei: Alexandru Vodă Cornea*, 1946.

24 N. Iorga, *Studii istorice asupra Chiliei și Cetății Albe*, București, 1899, p. 348; *Cronicile slavo-române din secolele XV—XVI*, București, 1959, p. 102; Gr. Ureche, *op. cit., p.* 162—163.

25 Lespezile funerare a Anastasiei (+1635), mama lui Ieremia Murguleț și a Anisiei (+1624), fiica acestuia.

26 Documentele referitoare la familiile Totrușan-Murguleț și Arbore sînt următoarele: *DIR, XVI/2*, 1951, p. 72; XVI/3, p. 79, 144; *ibidem*, p. 280—281; XVI/4, 1952, p. 254; N. Iorga, *Studii și documente cu privire la istoria românilor*, București, 1901—1913, V, p. 281—284 p. 551; „I. Neculce“, 1928, p. 311.

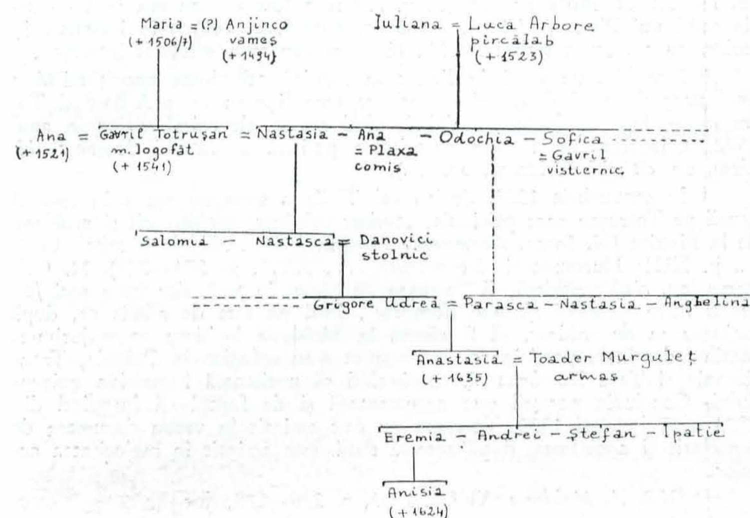




Fig. 9. Sf. Iacob Persul.



Fig. 10. Sf. Evtihie.

Fig. 11. Sf. Dimitrie.



Fig. 12. Sf. Lup.





Fig. 13. *Prezentarea lui Isus la Templu.*



Fig. 14. *Isus citeşte apostolilor din pomul vieţii.*

Fig. 15. Sfinte mucenice



Fig. 16. Sf. Agatia.



Fig. 17. Sf. Evdochia.

Fig. 18. Sf. Nicolae hirotonisit diacon.



Fig. 19. Cele trei fecioare aduc omagii Sf. Nicolae.

În urma acestor date, putem formula următoarele concluzii:

1. După moartea cneaghinei Ana și după ce s-a reîntors în Moldova în timpul domniei lui Petru Rareș, Totrușan s-a recăsătorit cu Nastasia, fiica lui Arbore. Singura urmașă directă menționată în documente a fost Nastasca.

Dacă tabloul votiv ar fi fost pictat după anul 1531 — data cînd i s-a restituit reședința de la Părhăuți —, alături de Totrușan ar fi fost înfățișată și a doua soție cu fiica sa în calitate de ctitori ai picturii.

Rezultă că tabloul votiv a fost pictat în vara-toamna anului 1522 cînd Totrușan rămăsese singur.

Deoarece tabloul votiv era pictat după decorarea altarului și naosului — avînd și argumente de ordin iconografic și stilistic[27] — considerăm că picturile din altar și naos datează din vara-toamna anului 1522.

2. Trăsătura esențială a picturilor de la Părhăuți este programul iconografic restrîns, concis și perfect adecvat structurii arhitecturale.

La o analiză mai atentă, se constată că există o deosebire de viziune și stil între picturile din altar-naos și pronaos-pridvor. Deosebirile se remarcă în organizarea compozițională a scenelor, în atitudinea diferită față de reprezentarea figurii umane, în sugerarea anatomiei personajelor și în cromatică.

Avînd în vedere înalta calitate artistică a picturilor din pronaos și pridvor, considerăm că nu au fost create de vreo calfă a meșterului care a zugrăvit altarul și naosul, ci sînt opera unui alt zugrav la fel de talentat, dar cu o altă concepție artistică.

În urma celor arătate, considerăm că Totrușan, neputînd termina lucrările de zugrăvire a ctitoriei sale în vara-toamna anului 1522 — și știind că în anul următor a luat parte la complotul boieresc și a emigrat —, a continuat lucrările cînd a reintrat în posesia reședinței de la Părhăuți, deci după primăvara anului 1531.

În anul 1538, el a fost angrenat în acțiunea trădătoare a marilor boieri contra lui Petru Rareș, iar între anii 1538 — primăvara anului 1541, chiar dacă a deținut funcția de mare logofăt — ceea ce presupune și posibilități materiale deosebite — nu putea urmări lucrările de zugrăvire, deoarece era amestecat în intrigi, comploturi și asasinatul de la Suceava.

Deci perioada în care s-a zugrăvit pronaosul și pridvorul este cuprinsă între anii 1531—1537[28].

*

Personalitate politică în timpul a patru voievozi și om de cultură, marele logofăt Gavril Totrușan este ctitorul unui remarcabil monument de arhitectură religioasă din Moldova veacului al XVI-lea, edificiu de cult cu dublă funcție, paraclis și necropolă.

Picturile murale de la biserica din Părhăuți reclamă un interes deosebit din partea istoricilor de artă *.

Avînd în vedere anii cînd sînt menționați în documente urmașii lui Trotușan, considerăm: 1. ctitorul rămas văduv, s-a recăsătorit cu Nastasia care avea o fiică — Nastasca — provenind probabil dintr-o altă căsătorie. 2. Nastasca era o persoană matură în anul 1555 cînd a fost menționată în document. Deci această urmașă a lui Gavril Totrușan va fi fost fiica sa vitregă.

[27] Vom reveni asupra picturii de la Părhăuți într-un articol în care vom discuta programul iconografic și semnificația sa și calitățile artistice.

[28] Perioada 1531—1537 propusă pentru datarea picturii din pronaos și pridvor este, deocamdată, provizorie. Ni se pare însă logic ca Totrușan să fi continuat lucrările de decorare a ctitoriei sale începînd cu anii 1531/2. Vom încerca să stabilim un termen mai precis de datare după ce vom ajunge la unele concluzii asupra trăsăturilor stilistice particulare ale ansamblurilor de picturi murale create în timpul lui Petru Rareș.

* Fotografiile au fost executate de Nicolae Ionescu și Bogdana Irimia.

TREI PISANII DIN EPOCA LUI MATEI BASARAB*

TEREZA SINIGALIA

„Ţara aceasta drept stemă pasărea corb poartă,
Iar pe gîtul ei acum şi o cunună atîrnă,
Cu adevărat a casei prealuminate şi preabătrîne
A casei preaviteazului neam Basarab...
Nu lăsa să se risipească, Doamne, în pieire
A lor coroană şi jos să cadă,
Iar al corbului piept să fie pururea ferit..."[1]

Desigur, nu o întîmplare face ca doi sau trei ani numai să despartă apariţia acestor versuri, puse de Udrişte Năsturel în fruntea ediţiei din 1635 a „Molitvenicului" tipărit la Cîmpulung, dedicate „prealuminatei steme a milostivilor Domni Basarabi" şi redactarea — epigrafică şi plastică — a pisaniei fostei mănăstiri Măxineni din zona Rîmnicului Sărat.

Apropierea nu se justifică numai ca fapt în sine — deşi şi acesta îşi are importanţa sa — cît mai ales pe planul realizării plastice a unei suite de pisanii — atît în epocă cît şi ulterior — puternic marcate de nevoia de reprezentare acordată tot mai manifest acestei zone de decor investită cu funcţia deloc de neglijat în epocă, a prezentării meritului ctitoririi unei biserici.

Măxinenii, ridicaţi în 1638 de Matei Basarab în locul „unei biserici mici, de nuiele, lipită cu lut"[2], Filipeştii de Tîrg — ctitoria de 1641—42 din Prahova a bogatului Postelnic Constantin Cantacuzino şi a vecinilor săi de moşie, boierii Filipeşti[3], şi schitul Pinul — ce înlocuieşte în 1647—1648, din porunca aceluiaşi Matei Basarab, în ţinutul Buzăului o bisericuţă mai veche[4] —, fac — prin pisaniile lor — obiectul articolului de faţă (fig. 1, 2, 3).

În fapt, de la toate aceste trei biserici nu au rămas decît pisaniile, restul fiind distrus în timp şi în împrejurări diferite. Prima şi ultima se păstrează în colecţii muzeale, cea de-a doua — încastrată în pridvorul noii biserici din Filipeştii de Tîrg[5].

Cele trei pisanii alcătuiesc un grup aparte care, compoziţional, se detaşează cu pregnanţă de toate celelalte realizări de acest gen din arta Ţării Româneşti. În limitele unei cronologii largi şi ale unui spaţiu geografic destul de întins, ele se înrudesc prin structura compoziţională, prin folosirea unor elemente de detaliu identice, prin tehnică şi impresie generală şi, la urmă, dar nu în ultimul rînd — prin semnificaţia pe care aceste elemente le-o conferă.

Ceea ce frapează chiar la o examinare sumară este similitudinea în compoziţie (fig. 1, 2, 3): un cadru — marcat printr-un decor floral — înconjură textul pe trei laturi; în colţuri, în spaţii anume delimitate de linii în relief, apar simbolurile celor patru evanghelişti; adiacent laturii inferioare, un medalion — diferit ca formă — creează o pauză şi un accent totodată în cîmpul dens al textului. Elementele specifice se grefează pe această schemă comună: varietatea motivului floral de la ancadramentul general; cadrul unghiular corect trasat al spaţiilor destinate simbolurilor evangheliştilor — la Măxineni (fig. 1); arcul de cerc stîngaci desenat ce taie fiecare unghi al cadrului — la celelalte două (fig. 2, 3); medalionul patrulob prelung cu chenar în relief purtînd o inscripţie dedicatorie — la Măxineni, potcoava terminată în acoladă cu cadrul rezervat în grosimea pietrei la Filipeşti şi la Pinu. Dar, dincolo de aceste elemente ce ţin de tehnică şi de abilitatea meşterului, conţinutul acestor medalioane particularizează atît fiecare pisanie, cît şi — prin prezenţa şi a imaginilor simbolice ale evangheliştilor — grupul întreg.

În patrulobul pisaniei de la Măxineni apare stema Ţării Româneşti completată în partea superioară de o coroană susţinută de doi îngeri. Cu unele mici diferenţe de tratare, imaginea se repetă la Pinu. La Filipeşti, surprinzător la prima vedere, imaginea este total diferită: scena Adormirii Maicii Domnului sculptată într-un relief foarte plat.

Analiza compoziţiei, a iconografiei şi a tehnicii şi plasarea celor trei pisanii în contextul mai larg de gîndire şi creaţie al epocii lui Matei Basarab, ne-au condus la formularea cîtorva ipoteze privitoare la originea şi circulaţia unor motive şi scheme compoziţionale şi la deslușirea semnificaţiilor pe care acestea le dobîndesc în epocă şi mai tîrziu.

Fără a merge pe linia căutării cu orice preţ a analogiilor, două lucruri frapează de la început în aspectul celor trei pisanii: înrudirea de structură compoziţională şi de detalii cu unele broderii şi impresia generală de placă de gravură pentru pagina unei cărţi.

Dreptunghiul orizontal al cîmpului şi raportul dintre dimensiunile laturilor, cadrul decorativ, unghiurile tăiate de benzi în relief ce reiau chenarele rezervate inscripţiilor, delimitînd spaţiile ce conţin simbolurile evangheliştilor, prezenţa îngerilor purtători de obiecte simbolice ne duc cu gîndul la epitafele moldoveneşti din secolele XV şi XVI (fig. 6).

Relaţia cu artele decorative se poate extinde şi la asemănarea compoziţională şi uneori de detaliu cu ferecăturile de cărţi, la rîndul lor înrudite cu structura paginilor de titlu din diferite tipărituri. Imaginea *Adormirea Maicii Domnului* — foarte frecventă în micile spaţii rectangulare ce formează chenarul acestor ferecături ar putea fi pusă, eventual, în legătură cu aceasta.

Înrudirea cu tipăriturile epocii este o altă observaţie demnă de menţionat. Făcută deja de Teodora Voinescu cu referire la portalurile brîncoveneşti[6], ea vizează aici nu originea unor motive decorative, ci o anume structurare a materialului grafic şi imagistic. Compoziţia prezintă asemănări cu paginile de titlu ale unor cărţi ce circulau în prima jumătate a secolului al XVII-lea în lumea ortodoxă, pisaniile combinînd cele două tipuri de cadru patrulater (cel floral geometrizat şi cel figurativ cu scene şi personaje minuscule), un text şi o stemă. Uneori stema se afla, în aceste tipărituri, pe versoul paginii de titlu.

La asemănarea cu cartea contribuie şi tehnica utilizată: un relief scund, tăios, cu numai două planuri — unul de fond, al doilea al sculpturii —, cioplitura netă, cu curbe bruşte, comună atît imaginilor figurative şi decorative cît şi literelor pisaniilor.

Dar capitolul contaminări—înrudiri nu se opreşte aici. Forma quadrilobată generală şi conţinutul — stema ţării — medalionului de la Măxineni — primul din serie — conduc cu gîndul la stemele moldovene cioplite în piatră plasate numai la intrările în incintele unor cetăţi şi mănăstiri sau pe turnurile clopotniţă (o excepţie constituind-o pisania de la Sf. Dumitru din Suceava). Cea mai apropiată — şi în timp şi în spirit — este cea de la mănăstirea Dragomirna, pusă de Miron Barnovski la terminarea incintei, în 1627 (fig. 5).

Cîteva fapte de istorie culturală generală sau conjuncturală ar putea veni în sprijinul argumentaţiei cu privire la originea şi semnificaţia elementelor particulare ale pisaniilor de care ne ocupăm.

Este binecunoscut pentru epocă noul avînt al tiparului, care are drept consecinţă editarea în ţările române a unui număr important de cărţi, de toate felurile, cărţi destinate *programatic* unei largi circulaţii ce trebuia să înglobeze nu numai medii, dar şi zone geografice şi etnice diferite. Cartea ilustrată cu gravuri — tot mai frecventă — facilitează vehicularea unor motive, care, cu timpul, nu numai că se generalizează, dar pătrund şi în alte genuri ale artei, îmbogăţindu-le iconografia.

---

* Prezentul articol reprezintă textul comunicării ţinută în ziua de 20 noiembrie 1974 în cadrul Sesiunii tinerilor cercetători din DPCN.

[1] Traducerea publicată în Al. Piru, *Istoria literaturii române. I. Perioada veche*, Bucureşti, 1972, p. 272—273.

[2] Textul pisaniei a fost publicat de N. Iorga, *Inscripţia de la Măxineni*, „BCMI", 1923, nr. 1, p. 97.

[3] N. Iorga, *Inscripţii din bisericile României*, II, Bucureşti, 1908, p. 162.

[4] *Inscripţiile medievale ale României, vol. I, Oraşul Bucureşti*, Bucureşti, 1965, p. 481.

[5] Pisania de la Măxineni — în colecţia mănăstirii Sinaia, pisania de la Pinu în Lapidariumul Muzeului de istorie al R. S. România.

[6] Teodora Voinescu, *Observaţii asupra stilului brîncovenesc. Portalul*, „SCIA — seria artă plastică", XV (1968), nr. 1, p. 3—24.



Fig. 1. Pisania fostei mănăstiri din Măxineni.

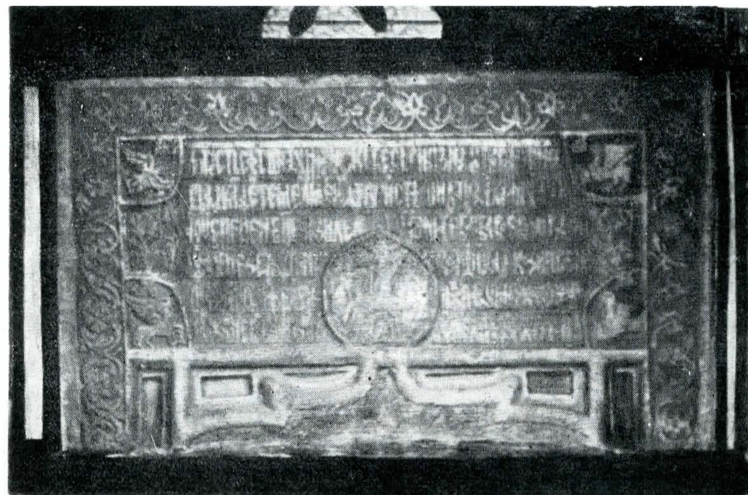


Fig. 2. Pisania bisericii din Filipeştii de Tîrg.

Legat de aceeaşi frecvenţă a unor preocupări de difuzare a cunoştinţelor prin intermediul cărţii ne apare marea varietate de portrete voievodale prezentate în medalioane gravate, efigii oficiale de certă influenţă renascentistă, însoţite de steme şi inscripţii nominalizînd personajul şi funcţiile sale[7]. Semnificaţie acestor inscripţii — redactate în latineşte — ca şi faptul că reprezintă lucrări de comandă, în ateliere occidentale, nu trebuie să scape atenţiei.

Frecvente pe versoul paginilor de titlu în tipăriturile polone şi kieviene, versurile dedicatorii la o stemă — tot de sorginte renascentistă — necesită în acest context un comentariu aparte.

Spuneam la început că nu întîmplător compoziţia *„primului stihuitor cult din literatura română"* (cum îl numeşte George Călinescu[8] pe Udrişte Năsturel, autorul citatelor versuri), precede în timp apariţia stemei lui Matei Basarab pe o pisanie.

În acest sens, trebuie făcută deosebirea cu stemele de pe zidurile moldovene sau chiar cu cea provenind de la sfîrşitul secolului al XV-lea de la clopotniţa mănăstirii Dealu, simple peceţi în piatră ale comanditarilor de rang voievodal, şi apropierea în spirit cu pisania bisericii Sf. Dumitru din Suceava.

Glorificarea pe această cale literară este specifică epocii pe plan european, dar transpunerea ei în plastica unui *portal de biserică* o inovaţie în Ţara Românească, a cărei semnificaţie umanistă trebuie relevată.

Aşa cum remarca şi Dan Horia Mazilu în recentul studiu consacrat lui Udrişte Năsturel[9], elogiul lui Matei Basarab nu este numai cel mărunt, dictat de înrudirea personală, ci glorificarea individului şi a neamului său, o aluzie la tentativa de politică independentă faţă de turci a voievodului fiindu-i implicată.

Şi poate nu întîmplător, ilustrarea plastică a acestor versuri apare pentru prima dată pe un monument ridicat nu departe de locul întîiei lupte cu Vasile Lupu cel supus turcilor[10].

A fost subliniată adesea incidenţa dintre anumite puncte din programul politic al lui Matei Basarab şi cel cultural, pe linia aceloraşi preocupări, similar rezolvate, ale lui Neagoe Basarab.

Sprijin al popoarelor ortodoxe din Balcani, adept al unui panortodoxism politic slujit de cartea slavonă şi apărător întru acestea al purităţii credinţei în luptă cu tendinţele reformiste tot mai manifeste printre teologii epocii, este firesc ca Matei Basarab să ceară sau să admită prezenţa pe unele portaluri ale epocii a simbolurilor evangheliştilor — imagini concretizate ale purei învăţături cristologice. În acelaşi spirit ar putea fi interpretată imaginea *Adormirii Maicii Domnului* — originală şi unică sinteză, la Filipeşti, între icoana de hram şi pisanie[11].

Din analiza celor trei pisanii, mai pot fi relevate cîteva aspecte mai mărunte. Anume particularităţi lexicale din redactarea primei pisanii — cea de la Măxineni — (*mè* pentru mea, *acé* pentru aceea), ne fac să-l bănuim pe cioplitor a fi fost un moldovean, fapt cu totul plauzibil dată fiind apropierea de Moldova. În acest context, prezenţa atîtor elemente prezente în arta moldovenească nu ne surprinde, întrucît în această ţară arta broderiei tradiţionale continuă să înflorească, iar stemele săpate în piatră se înmulţesc. Cu atît mai mult cu cît, unele stîngăcii în tratarea corbului cu aripi desfăşurate ni-l vădesc pe cel puţin familiarizat cu imaginea de pe stema munteană.

Aceeaşi ordine în plasarea în unghiurile dreptunghiului a simbolurilor evangheliştilor (cea considerată a fi cea cronologică a apariţiei Evangheliilor) ca şi repetarea parţială a motivului floral din chenarul de la Măxineni la Filipeşti şi apariţia aici şi a unor elemente ce vor fi reluate la Pinu întăresc ideea de filiaţie.

Un alt fapt este apariţia la un interval de cîţiva ani, tot în ţinutul Buzăului, a aceloraşi compoziţii şi motive decorative

Fig. 5. Pisania incintei mănăstirii Dragomirna.



7 Sînt binecunoscute portretele voievodale (Matei Basarab, Vasile Lupu, Gheorghe Ştefan, Mihnea III), în epocă existînd şi efigii ale marilor boieri, cea a Postelnicului Constantin Cantacuzino fiind cea mai semnificativă.

8 George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941, p. 52.

9 Dan Horia Mazilu, *Udrişte Năsturel*, Ed. Minerva, Seria Universitas, Bucureşti, 1974, p. 74—76.

10 *Istoria României*, vol. III, Bucureşti, 1964, p. 167.

11 În acest sens, numărul de hramuri dedicate Maicii Domnului în epocă este destul de ridicat (v. Voica Maria Puşcaşu, *Biserici, ctitori, hramuri în sec. XIV—XVII*, Comunicare la Sesiunea jubiliară a DMIA din febr. 1973), înseşi bisericile de la Filipeşti şi Pinu fiind un exemplu.



Fig. 3. Pisania schitului Pinu.



Fig. 4. Detaliu din pisania bisericii din Gherghiţa.

de la Măxineni, la un monument modest, dar tot ctitorie voievodală, construit sub supravegherea unui ispravnic unic, căci inscripţiile îl desemnează cu acelaşi nume şi acelaşi rang: Radu vel căpitan. Dar nerepetarea inscripţiei în jurul stemei şi o tratare mai frustă a reliefului dovedesc o altă mînă în alcătuirea pisaniei, a unei persoane nefamiliarizate cu uzanţa benzii purtătoare de text votiv şi, în acelaşi timp, cioplitor mai puţin experimentat, care execută la cerere, după model, pisania de la Pinu.

* *
*

Deosebirea de gîndire ce a condus la reprezentări diferite în medalioanele celor trei pisanii este în măsură să ne indice şi consecinţele importante în rezolvarea unor probleme similare în tot secolul al XVII-lea şi parţial in cel de-al XVIII-lea.

Remarcabilă prezenţă doar *la ctitoriile voievodale*, corbul şi coroana — elemente rezultînd din simplificarea compoziţiei iniţiale — nu apar în mod firesc la ctitoria boierească. Sistemul se va perpetua atît la unele ctitorii ale lui Matei Basarab (Gherghiţa) cît şi la cele din vremea lui Şerban Cantacuzino (Biserica Doamnei, Cotroceni). La ctitoriile familiilor boiereşti — în speţă ale Cantacuzinilor, singurii care îşi permit să introducă un însemn heraldic în portal — ea va fi înlocuită cu acvila bicefală, în alt chip integrată în compoziţie, îmbinîndu-se cu cadrul decorativ (Afumaţi, Filipeştii de Pădure, Fundenii Doamnei, Comana).

O problemă interesantă ridică pisania de deasupra portalului bisericii Stelea, din Tîrgovişte, ctitoria din 1645 a lui Vasile Lupu, portal considerat ca început de drum pentru pătrunderea în decoraţia din Ţara Românească a formelor sculpturii gotice tîrzii în piatră venite prin filieră moldovenească. Apariţia în centrul cîmpului textului a stemei Moldovei, fără un cadru izolator şi fără inscripţie, ar putea fi mai curînd un reflex al unui obicei încetăţenit în Ţara Românească decît perpetuarea tradiţiei moldoveneşti, întrucît la biserica Trei Ierarhi din Iaşi stema apare tot pe turnul clopotniţei, conform tradiţiei şi nu în portalul bisericii.

Este de mult cunoscut faptul că în epoca lui Matei Basarab căutările pentru rezolvarea portalului sînt numeroase, iar rezultatele, chiar şi după adoptarea şi adaptarea soluţiilor moldoveneşti, variate.

Tipul de pisanie de care ne ocupăm, cu caracteristicile deja amintite, nu se putea compune cu portalul bogat, cu baghete, de influenţă moldovenească. Relieful scund al decorului pisaniei — inspirat din anume prototipuri nearhitecturale — şi jocul de umbre şi lumini al mulurilor gotice nu au putut intra într-o sinteză viabilă, fiecare dintre cele două elemente urmînd să se dezvolte independent.

Totuşi, trebuie remarcat că placa de piatră a pisaniei de la Filipeştii de Tîrg prezintă încă partea superioară a unui ancadrament cu baghete, deci că soluţia a fost încercată, dar că apoi s-a renunţat la ea. Ea reprezintă din cîte ştim astăzi prima atestare a unui asemenea tip de ancadrament, anterioară celui de la Stelea, îndeobşte considerat a fi primul de acest fel în Ţara Românească [12].

O soluţie intermediară pare a fi portalul dintre pronaos şi naos de la Goleşti (1646). Un ancadrament bogat cu baghete, ce închide între vîrful acoladei şi o mulură orizontală corbul Ţării Româneşti, este surmontat de o pisanie clasică, lipsită de cadru propriu şi cu text continuu.

*
* *

Revenind la cele trei pisanii de care ne-am ocupat, remarcăm că din structura lor compoziţională nu se perpetuează şi dezvoltă decît elementul purtător al unei noi gîndiri: stema, cu tot ceea ce semnifică ea.

Figurile evangheliştilor — importante la un moment dat pentru încărcătura simbolic-militantă ce-o purtau — sînt părăsite, pentru a nu fi regăsite decît o singură dată, tîrziu, într-o altă formă, dar poate cu acelaşi mesaj, la ctitoriile spătarului Mihail Cantacuzino.

Realizarea celor trei pisanii, favorizate de prezenţa unui spirit umanist în continuă ascensiune în epocă, de circulaţia cărţii care vehiculează atît motive şi soluţii decorative cît şi un gust spre narativ, popular şi frust, dezvăluie un aspect nou din arta primei faze a domniei lui Matei Basarab, fază de tatonări şi căutări despre care ştim încă prea puţin.

12 Remarca — făcută la discuţiile de după susţinerea comunicării — îi aparţine prof. Vasile Drăguţ, căruia îi aducem mulţumirile noastre.

Fig. 6. Epitaful de la mănăstirea Neamţ, 1437.



OBSERVAŢII ŞI PROPUNERI CU PRIVIRE LA CERCETAREA PICTURILOR MURALE

MATEI LĂZĂRESCU

Lucrarea de faţă îşi propune examinarea cîtorva trăsături importante ale picturii de tip bizantin pentru a încerca apoi, în funcţie de acestea, stabilirea unor modalităţi cît mai adecvate de analiză; în sfîrşit, o comparaţie între cîteva elemente extrase din două picturi apropiate ca moment istoric şi mod de execuţie, serveşte ca sumară exemplificare.

1. *Caracteristici ale picturii murale de tip bizantin*

În primul rînd, trebuie subliniat caracterul durabil al programului. Într-o evoluţie foarte lentă a acestuia există modificări în genere mici, neesenţiale, aşa încît pe perioade lungi temele mari ale picturii apar ca un subiect relativ imobil.

Modul de reprezentare — „convenţia" de redare în imagini a temelor, prezintă o transformare foarte înceată. O fină evoluţie a stilului se manifestă, dar modificările radicale lipsesc pînă la o epocă recentă (care iese din preocupările acestei lucrări).

Mijloacele tehnice sînt şi ele aproape constante, cu uşoare variaţii în cadrul unei aceleiaşi perioade, cu mici transformări de-a lungul unor epoci diferite.

În ceea ce priveşte situaţia tipului de pictură de care ne ocupăm, din punctul de vedere al relaţiei ei cu realitatea vizibilă, pe de o parte, şi cu „publicul" căreia i se adresa, de cealaltă parte, am putea spune, pe scurt, că pictura citează elemente ale realităţii într-o selecţie, o ordine şi o compoziţie convenţională, ilustrînd conform unor prescripţii dogma religioasă a vremii.

„Codul de semne" folosit pentru a cita, a evoca realitatea (mai precis cele cîteva elemente ale acesteia cerute de programul picturii) este constituit din reprezentări al căror grad de simplificare faţă de realitatea vizibilă este în general evident[1]. Pictura nu se inventă şi nu se învaţă, în cazul de faţă, după natură, ci după prototipuri, descrieri şi scheme de reprezentări (înregistrate în erminii). Chiar dacă uneori, aşa cum e de aşteptat, apar unele modificări ale acestora ca urmare a observării unor corespondenţe reale din ambianţa epocii, ceea ce predomină net este şcoala, codul transmis şi însuşit ca un scris[2].

Pe baza codului, conform unor reţete în ceea ce priveşte compoziţia scenelor şi urmărind programul iconografic, pereţii bisericii trebuiau să fie acoperiţi cu pictură într-un timp relativ scurt. Sarcinile în cadrul unui singur edificiu par uriaşe; numărul foarte mare de scene, de personaje, de detalii acoperind suprafeţe monumentale şi în acelaşi timp coerenţa lor, îmbinarea lor privite succesiv sau sincron, sînt pentru privitorul de azi surprinzătoare[3].

Pictorul[4] care realiza un asemenea ansamblu era pregătit însă tocmai pentru aceste sarcini. El era posesorul unor metode şi al unui repertoriu, experimentate şi practicate de şirul de meşteri prin care îi fuseseră transmise şi exersate de el însuşi în varianta sa personală, pînă la o stăpînire perfectă.

Cvasi-imobilitatea temelor, a modului lor de reprezentare convenţional, transmis element cu element prin „şcoală", imobilitatea mijloacelor tehnice, suprafeţele mari de acoperit cerînd o viteză foarte mare de execuţie a tuturor fazelor realizării picturii, toate aceste caracteristici au dus la folosirea unor procedee-tip aplicate sistematic în fiecare etapă a lucrului şi strîngînd într-o puternică unitate întreaga realizare a lucrării. Apariţia obiectului „pictură murală" era caracterizată de o succesiune de operaţiuni devenite automate prin exerciţiu, devenite stil al scrierii, interpretare personală a unei unice partituri: aplicarea tencuielii, desenul iniţial cu pensula, desenul incizat pe suprafeţele pe care primul desen va dispărea sub tonuri închise, aplicarea în straturi succesive a culorilor, desenul final de precizare completă a formelor şi execuţie a detaliilor, decurgeau rapid şi continuu, operaţie după operaţie.

„Automatismele" reprezentării

Observarea picturii duce la constatarea unor repetări frecvente în cadrul fiecărei categorii de elemente ce o compun. Rezultate ale condiţiilor de realizare amintite mai sus, aceste repetări pot fi considerate o caracteristică importantă a tipului de pictură analizat. Numindu-le convenţional *„automatisme" ale reprezentării*[5], vom încerca să subliniem rolul şi semnificaţia lor în această pictură, ca şi importanţa ce trebuie să li se acorde în cadrul cercetării.

Automatismele reprezentării sînt rezultatele unor succesiuni-tip de gesturi, folosite de pictor în timpul lucrului, ori de cîte ori trebuie să apară imaginea „cap", sau cea „mînă", sau cele, mai complexe, „sfînt", „călău", „munte" etc. Există pentru unele din aceste „subansambluri"[6] descrierea sumară în erminii a modului de execuţie recomandat ca şi a cîtorva variante necesare. De exemplu pentru categoria „capete" există variante pentru bătrîn, tînăr, femeie, bărbat etc. Pentru alte categorii (munţi, fundal arhitectural), descrierea de variante nu a fost probabil considerată necesară în erminii, dar cîteva procedee-tip de a le realiza pe fiecare pot fi recunoscute ca specifice pictării unui monument anume, în care revin conform cu necesităţile subiectului şi ale compoziţiei.

Reluînd exemplul de mai sus, meşterul X va trata capetele în mod obişnuit producînd prin succesiunea gesturilor m, n, o, p . . . s liniile şi suprafeţele corespunzătoare şi, printr-un dozaj aproximativ acelaşi, intensităţile valorice şi cromatice; de asemenea printr-o selecţie aproape constantă a culorilor folosite[7].

Această largă „automatizare" trebuie să fie înţeleasă ca modalitate de bază pe care se sprijină execuţia picturii. Ea tinde să producă imagini asemănătoare, dar niciodată perfect identice ale elementelor din aceeaşi categorie. În afară de variantele prescrise şi utilizate deliberat conform subiectului reprezentat, meşterul modifică uneori, tot deliberat, cursul-tip al execuţiei elementelor pentru a introduce o anume expresie, hotărîtă de el a fi necesară, sau pentru a crea o „branşare", o integrare, a unui element la structura anume a compoziţiei în care se încadrează. În afară de acestea, există modificări create involuntar, pe de o parte datorate faptului că „maşina umană de pictat", foarte complexă, execută întotdeauna diverse abateri de la prototip, pe de altă parte ambianţei scenei respective (vecinătăţii altor elemente ale reprezentării) şi existenţei unor factori aleatorii, ca de exemplu relieful vălurit al tencuielii, care imprimă urmelor pensulei grosimi şi trasee uşor diferite faţă de cele pe care le-ar lăsa pe o suprafaţă perfect plană etc.[8].

---

[1] Există departajări semnificative în ce priveşte gradul de simplificare a diferitelor categorii de reprezentări, asupra cărora nu ne putem opri în cadrul acestui articol.

[2] Afirmaţia nu implică nici o nuanţă de apreciere negativă; vezi în cele ce urmează paragrafele privind manifestarea personalităţii pictorului în acest tip de artă.

[3] Nu trebuie uitat că viziunea de ansamblu asupra unui perete în timpul lucrului era exclusă din cauza sistemului de lucru în etape şi schelei necesare.

[4] Termenul nu desemnează aici o singură persoană, ci pictorul şi membrii echipei lui, deoarece tipul de pictură în discuţie permitea, aşa cum se ştie, repartizarea sarcinilor execuţiei între mai mulţi indivizi mai mult sau mai puţin specializaţi, sub coordonarea unui conducător al echipei.

[5] Cuvîntul „automatism" este o exagerare menită să sublinieze caracterul repetabil, de procedeu-tip, perfect stăpînit, al execuţiei fiecăruia din elementele repertoriului de bază din care e compusă reprezentarea şi pictura de care ne ocupăm. Pe de altă parte, vom vedea în continuare, că semnificaţia termenului se leagă, credem, în mod justificat, de cea a „automatismului" folosit de suprarealişti.

[6] Faţă de „ansamblul" pe care îl constituie reprezentarea unei scene, elementele din care este compusă (şi care sînt tratate fiecare conform unui procedeu anume, observat în general cu regularitate pentru categoria elementului respectiv) pot fi considerate „subansambluri".

[7] Automatismul „capete" e unul dintre cele mai strict respectate datorită importanţei acordate reprezentării figurii umane; el prezintă o selecţie cu foarte mici şi rare variaţii ale culorilor folosite, din cauza obligativităţii asemănării cu aspectul real. Selecţia culorilor e desigur cu mult mai variată la „costume" de exemplu, dar şi aici se vor putea observa asocieri predilecte ale culorii x a costumului propriu-zis cu culoarea y a desenului cutelor etc.

[8] În legătură cu aceste probleme, vezi şi mai jos pag. 78 şi nota 12.



Fig. 1. Adormirea Sf. Ioan Evanghelistul (Humor).

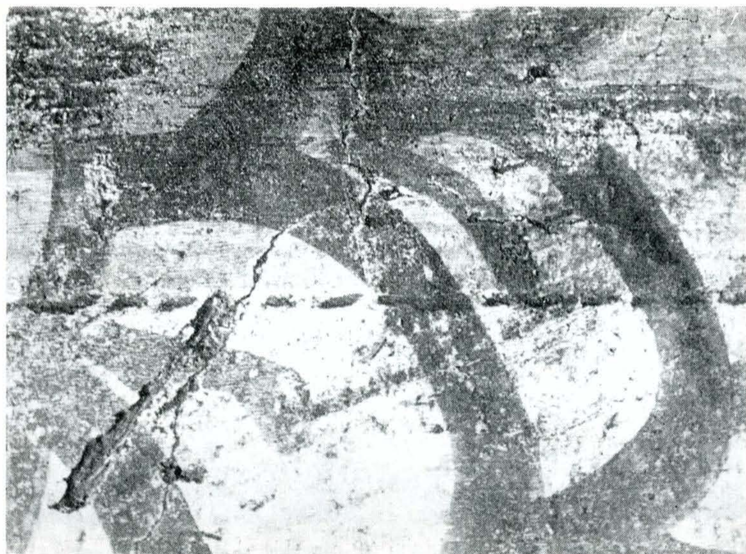


Fig. 2. Detaliu din registrul cu sfinţi cuvioşi din pronaos (Baia).

2. *Orientări necesare ale analizei*

Ne aflăm în cazul picturilor bisericilor medievale din ţara noastră în faţa unor grupuri de opere asemănătoare, dar neidentice, opere compuse fiecare din reprezentările aceloraşi teme mari, în modalităţi asemănătoare; rezultate ale unor suite de operaţii cu aproape aceleaşi materiale, recomandate de-a lungul unor „şcoli", de la o generaţie la alta de meşteri. Ceea ce deosebeşte în special aceste picturi între ele este dozajul elementelor componente şi nu natura lor (aceasta atît în ceea ce priveşte elementele formale ale reprezentării cît şi elementele materiale ale execuţiei).

În cadrul unei picturi, fiecare urmă de gest, operaţie, fiecare element al reprezentării pînă la compoziţia ansamblului, sînt (şi trebuie privite ca atare) rezultate ale interacţiunii factorilor care au generat-o. Program, şcoală şi meşter sînt prezente fiecare, în proporţii anume, în aceste rezultate-urme.

O analiză modernă va trebui deci să aibă în vedere totul, de la detalii la întreg; va trebui să găsească modalitatea de înregistrare optimă pentru folosirea ulterioară a informaţiei; va trebui să reuşească, după un timp de practică, să separe pe cît posibil factorii generatori amintiţi, recunoscînd meşterii şi echipele lor, seriind picturile pe şcoli, influenţe etc.

Sarcina analizei o constituie în primul rînd observarea şi înregistrarea tuturor elementelor materiale ale picturii, ce pot furniza informaţii utile cercetării şi apoi a elementelor reprezentării[9], avîndu-se în vedere: 1) prezenţa pe suprafaţă (cantitate) a fiecărui tip de element, 2) frecvenţa, ritmul lui de apariţie şi 3) proporţii relative între tipurile de elemente şi variantele lor.

Apoi, în ce priveşte automatismele reprezentării, acest tip de analiză va pune în evidenţă contribuţia factorilor menţionaţi mai sus: o reprezentare întîlnită frecvent o perioadă lungă, la monumente situate pe o arie largă, ţine desigur de

[9] „tuturor" este folosit aici în sensul statistic al „eşantionului edificator": din toate categoriile, atît cît e necesar ca să poată duce la concluzii, cu grad mare de exactitate, asupra întregului.



Fig. 3. Martiriul Sf. Zenobie şi Zenobia (Humor).



Fig. 4. Martiriul Sf. Zenobie şi Zenobia (Baia)



Fig. 5. Detaliu din scena martiriului Sf. Zenobie și Zenobia (Humor).



Fig. 6. Detaliu din scena martiriului Sf. Zenobie și Zenobia (Baia).

epocă, școală, program general, iar ceea ce vom întîlni rar, excepțiile, țin de conjunctura strictă (programul unui monument anume), de personalitatea unui *anumit* meșter etc. Pentru a defini precis pictura unui monument și a o putea compara concludent cu o alta, va trebui să înregistrăm în *date statistice* caracteristicile lor: vom putea astfel constata structura pe care o are în general, de exemplu, reprezentarea „mînă" în pictura unui monument, structurile excepțiilor de la această reprezentare-tip, numărul lor, relația cantitativă (și calitativă) între reprezentarea cea mai frecventă și celelalte etc. Comparînd apoi rezultatul cercetării (pentru toate elementele reprezentării) cu rezultatele analizelor de același tip efectuate asupra celorlalte monumente din aceeași perioadă, vor apărea clar date comune majorității (care vor caracteriza „stilul" epocii), alte date specifice numai cîte unui grup restrîns de monumente (care vor caracteriza o „școală", traseul unei influențe) și date unice, la monumente izolate (reprezentînd fie invenții rămase nepreluate ale unui meșter, fie cerințe cu totul aparte ale unui program special, fie dispariția accidentală a altor picturi înrudite).

Analiza trebuie să fie aplicată nu numai „subansamblurilor", mai simple ale scenei (capete, mîini, picioare, corp, costume, instrumente, vegetație, animale, munți și arhitectură, ornamente, cer și cîmp), ci și reprezentărilor mai complexe (care înglobează altele), ca „sfînt", „martir", „călău", „pantocrator" etc., ca și modalităților de a compune scenele, de a împărți ansamblul în registre și scene etc.[10].

Este pe de altă parte important să se acorde în analiză o atenție specială diferențelor de semnificație și rol ale diferitelor reprezentări și zonelor în care sînt situate, în cadrul ansamblului picturii. Este cunoscut faptul că zonele și reprezentările cele mai importante (de exemplu naos și, respectiv, Pantocrator) sînt obligate de obicei la o conformitate mai mare cu tradiția și canonul. Dimpotrivă, există reprezentări și zone a căror poziție și funcție permit un grad mai mare de libertate pictorului și unde vor apărea mai puternic și mai frecvent invenția, particularul, care pot duce la caracterizarea (și identificarea) autorului[11]. Pot fi citate în acest sens, ca exemple: ornamente de tip „liber", fără execuția deliberată a unui motiv anume (fig. 1); hainele proorocilor acoperite de false inscripții; reprezentările călăilor (personaje nesacre) și figurilor lor, în scenele de martiriu din sinaxar; întregul sinaxar, ca zonă în care slăbește rigoarea dogmatică și ceremonială (prezentă în scenele de mare însemnătate din naos, altar) etc.

Alături de posibilitățile de studiu sistematic și clasificare detaliată pe care le deschide, analiza de acest tip va putea crea o imagine destul de precisă și obiectivă asupra a ceea ce numim „stilul" unei picturi murale, ca și asupra problemelor generale și caracteristicilor picturii de tip bizantin.

Observația bazată pe criterii statistice a acestei picturi relevă, de pildă, asemănarea cu teatrul: numărul tipurilor de personaje (coincizînd reprezentărilor automate „sfinți martiri", „călăi", etc.) a căror apariție o întîlnim de-a lungul plimbării ochiului în sinaxar, de exemplu, e în mod cert limitat și mult mai redus decît ar apărea. Există figuri care revin, aceleași, în alte poziții; invers, există poziții care revin sau feluri de a construi pozițiile, tipice pentru pictura respectivă. Acest fel de a lucra, care amintește oarecum și schițele de construire a corpului și pozițiilor sale din caietul lui Vilard de Honnecourt, are o certă înrudire cu procedeele teatrului medieval: număr limitat de actori, încarnînd fiecare mai multe personaje; poziții-tip, reprezentînd acțiuni și stări de spirit; dominația absolută a figurii și acțiunii asupra fundalului (care nu este de obicei decît o foarte convențională indicație a mediului desfășurării acțiunii și un element compozițional determinat de aceasta din urmă).

Pictorul de biserici organizează o „reprezentație" în care dispune de un număr de „păpuși" tipizate, într-o serie de poziții convenționale, schimbîndu-le costumele potrivit rolurilor și ambianței scenelor respective. Fundalurile pe care se desfășoară acțiunile sînt niște „decoruri", compuse prin combinarea diferită a aceluiași „set" limitat de elemente de arhitectură și ornamente, de munți și vegetație.

Este de subliniat că acest tip de lucru nu presupune nici rigiditate, nici monotonie a rezultatelor, deoarece: 1 — „seturile" de variante pentru fiecare element important al reprezentării permit un număr suficient de combinații pentru a nu obliga la repetiții evidente (stridente); 2 — execuția a două elemente de același tip nu este practic niciodată identică (vezi pag. 76); 3 — există un număr redus, dar prezent, de „invenții" unice, importante, locuri în care pictorul a dat o rezolvare unică unei situații apărute în procesul de creație a lucrării[12].

În fața decorului care se schimbă în fiecare scenă, ca și cum noi ne-am deplasa dintr-un loc într-altul, într-o suită de scurte avansuri și momente de răgaz, se petrec acțiunile, de cîteva tipuri, ale cîtorva tipuri de personaje. Ideea pe care

[10] Desigur, mergînd în sensul celălalt, spre detaliul operațiunilor execuției, vor fi analizate și sistematizate pe aceleași criterii suprapunerile culorilor, grafia desenului etc., (vezi și M. Lăzărescu, *Probleme de cercetare în procesul de restaurare* „B.M.I.", nr. 3/1973 p. 75) ce caracterizează și ele epoci, școli și meșteri.

[11] Sînt de cercetat desigur și raporturile între: condițiile de mai bună sau mai slabă vizibilitate în funcție de sistemul de iluminare originar, depărtarea minimă de la care poate fi privită zona respectivă a picturii, unghiul obligat al privirii etc. pe de o parte, și pe de altă parte gradul de libertate, gradul de „soigné", „fini" etc. pe care le are pictura în această zonă.

[12] Se poate adăuga, cu acest prilej, la problema manifestării personalității pictorului, că există și o intervenție „regizorală" inconștientă, inevitabilă (pe lîngă cea conștientă) a acestuia în reprezentarea subiectului complex și obligat al picturii. Față de întîmplările conținute și de „spiritul" acestui subiect, față de scenele și personajele programate să le reprezinte, pictorul are întotdeauna o atitudine, în care aspecte inconștiente se învecinează cu aspectele conștiente. Cînd cineva povestește o întîmplare sau expune o dogmă cu exemplele de rigoare, discuția și poziția sa interioară privind faptele expuse vor apărea întotdeauna, mai explicit sau mai discret, în alegerea termenilor, în accentuările voluntare și involuntare, în ezitări și omisiuni etc. Este deci de studiat în analiza personalității meșterului problema manifestării identificărilor lui cu personajele reprezentate, „participării" și atitudinilor proprii în scenele reprezentate. Într-un fel discret, dar prezent (este ceea ce dă „căldură" reprezentării), pictorul „deplasează" personajele făcîndu-le să joace o a doua piesă (suprapusă primei, subiectul) — cea a propriei sale vieți, a personajelor constelației sale mintale, a convingerilor și problemelor sale.

Expresia dominantă a figurilor și pozițiilor cutărei categorii de personaje în raport cu celelalte, frecvența apariției în pictură a unui gest în locul altora la fel de posibile, raporturile utilizate cu predilecție între mărimile unor personaje ale picturii cu fundalurile etc., toate acestea

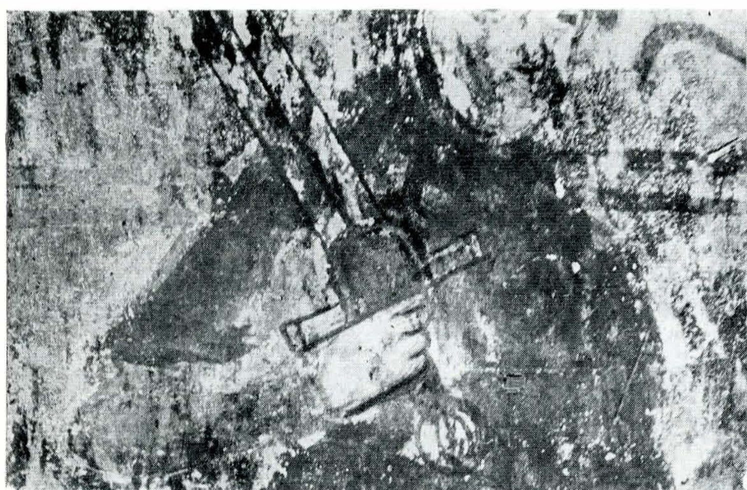


Fig. 7. Detaliu din scena martiriul Sf. Dionisie Areopagitul (Humor).

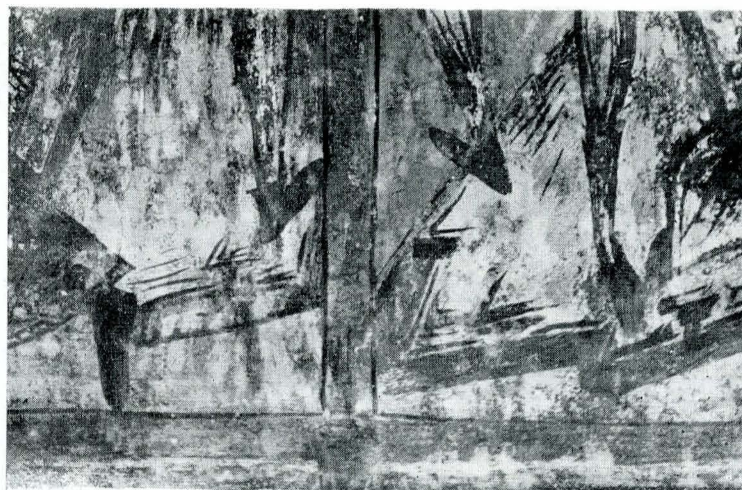


Fig. 8. Detaliu din două scene din sinaxar, peretele vest (Baia).

o degajă pictura unei biserici de tipul celei de la Humor, de pildă, este: totul se petrece ca în întîmplările A,B,C,D, . . . N, indiferent de loc, indiferent de timp, indiferent de persoană. Ochiul privește scenă după scenă, mintea înregistrează întîmplare după întîmplare, construite după cîteva prototipuri și repetate cu diferențe nominale și formale, pînă cînd din toate acestea se desprind un număr de principii și de idei ale concepției religioase despre lume[13], considerate strict necesare în general în epocă și nuanțate de conjunctura apariției picturii respective.

Teatru exemplar și nemișcat, pictura impune însă privitorului *să se miște* pentru a o parcurge, așa încît mișcarea sa proprie îi creează acestuia iluzia mișcării personajelor pictate, care reapar, schimbate, dar aceleași, în fața unor decoruri mereu puțin schimbate și aceleași, în minte se produce un amestec al realității cu imaginile altei „realități", fictive, pictate. Există aici un anumit aspect repetitiv și halucinant (deci primitiv) al acestui tip de artă[14].

3. *Exemplificare*

În cele ce urmează vom încerca să clarificăm printr-o exemplificare sumară modul de analiză propus.

Iată deci o parte din datele înregistrate în cadrul unei observații de scurtă durată asupra picturilor sinaxarelor situate în pronaos, la biserica fostei Mănăstiri a Humorului și la biserica „Adormirii Maicii Domnului" din Baia[15].

---

analizate și corelate, ne vor indica această a doua piesă amintită mai sus, acest comentariu personal, manifestare a personalității.

„Evenimentele" — în cadrul fiecărei categorii a elementelor reprezentării — întîlnite de ochiul care parcurge pictura unui monument se vor prezenta statistic, în mod obișnuit, astfel: un număr mare de repetări (neidentice), cîteva numere medii de repetări (neidentice) și un număr mai mic, dar cu rol important, de reprezentări unice (unicate). De exemplu: în pictura unei biserici se constată existența cîtorva moduri de a reprezenta căläi, dintre care unul domină, alte cîteva sînt secundare (numeric), iar un altul este foarte rar folosit.

[13] În privința aceasta, vezi G. Mathews *Byzantyne Aestetics*, ed. John Murray, London, 1963, cap. 4. The Hidden Meaning.

[14] Este de remarcat cu această ocazie că și procesul de execuție a picturii se caracterizează prin repetări ale unor suite precise de operații, ca și prin ceea ce am numit automatisme ale reprezentării; devine mai ușor de înțeles astfel coerența ansamblului pictat.

[15] Alegerea celor două picturi (datate de I. D. Ștefănescu: Humor 1535, Baia 1532; vezi și Al. Efremov, *Restaurarea picturii privită prin prisma istoricului de artă*, în „BMI", 3/1971, p. 76—79) și în cadrul lor, a scenelor analizate, este urmarea indicațiilor istoricului de artă Marioara

Fig. 9. Sf. Eufrosina (Humor).



Fig. 10. Sf. Eufrosina (Baia).





Fig. 11. Detaliu de scenă din sinaxar, figura unui călău (Baia).

Observații asupra registrelor cu scene de sinaxar

date cercetate	Humor	Baia
înălțime a registrelor	1,07 m	1,14 m
lungime a registrelor		
perete N și S	5,90 m	6,95 m
perete E și V	5,55 m	5,85 m
predominanță netă a scenelor cu dimensiunea mai mare pe înalt	da	idem
concordanța între limitele verticale ale scenelor de la registru la registru	9 din 21 posibile (pt. numai 2 registre din cele 3)	12 din 21 posibile (pt. cele 2 registre)
urme ale unui procedeu (sfoară întinsă, apăsată pe tencuiala proaspătă?) cu care s-a marcat inițial împărțirea în registre și scene (fig. 2)	nu am găsit	da, frecvente și vizibile clar
banda roșie separatoare a registrelor și scenelor	cca 2,5 cm lățime	idem
dimensiunea liniei albe care o delimitează	0,3—0,5 cm lățime	idem

Rostul acestor date de măsurătoare comparativă este aici de a da o idee asupra raporturilor dimensionale între registrele sinaxarelor de la Humor și Baia, ca și între elementele principale ale scenei folosite pentru exemplificare. Se poate constata astfel că diferențele de mărime ale registrelor și scenelor sînt relativ mici între cele două sinaxare; în cadrul acestor registre și scene, reprezentările pot avea deci mărimi foarte apropiate (care s-ar preta eventual utilizării unor desene pauzate pentru transcrierea scenei de la unul dintre monumente la celălalt).

Scena „*Martiriul sfinților Zenobie și Zenobia*"[16], fig. 3, 4 și 5, 6.

date cercetate	Humor	Baia
dimensiuni scenă		
lungime	72 cm	87 cm
înălțime	107 cm	113,5 cm
înălțime fundal arhitectural	91 cm	93 cm
înălțime zona „cer"	16 cm	19,5 cm
dimensiuni personaje		
înălțime:		
martir stînga	75 cm	80 cm
martir dreapta	72 cm	75 cm
călău	75 cm	76 cm
proporția corp/cap:		
martir stînga	$6^1/_2$ capete	$7^1/_5$ capete
martir dreapta	7 capete	$7^1/_5$ capete
călău	$7^1/_2$ capete	8 capete
diametre aureole	dimensiuni practic identice	
înălțimea capetelor:		
martir stînga	10,5 cm	10,9 cm
martir dreapta	10 cm	10,5 cm
călău	10 cm	9,5 cm
detalii capete:		
înălțime figură:		
martir stînga	6—6,2 cm	ilizibil exact
martir dreapta	6 cm	5,8 cm
înălțime frunte:		
martir stînga	4,4 cm	ilizibil
martir dreapta	1,2—1,5 cm (îngustată de un breton)	1,2 cm
situarea ochilor	la $^1/_2$ din înălțimea capului	idem
etc.[17]		

Mocanu; domnia sa a descoperit și analizat pronunțate asemănări iconografice și stilistice între cele două sinaxare, fapt ce a constituit subiectul unei comunicări la Sesiunea științifică a D.M.I.A. din 26 martie 1974. Trebuie menționat, cu ocazia aceasta, că tipul de analiză propus în prezentul articol este desigur doar o parte, o latură, a studiului complet asupra unei picturi, alături de cercetarea iconografică, cercetarea de laborator etc.

[16] Este una din scenele care prezintă o extrem de marcată asemănare la cele două monumente, ca și scena amintită mai departe în text a *martiriului sfîntului Dionisie Areopagitul* (asemănare descoperită și semnalată de Marioara Mocanu).

[17] Restul datelor măsurătorii detaliilor figurii prezintă diferențe între 0,1 și 0,5 cm; nu le cităm în continuare, pentru că nu duc la concluzii deosebite față de cele deja constatabile în datele citate.

Mai departe, comparația scenelor *Zenobie și Zenobia* arată o serie de marcate apropieri dimensionale, care merg însă rareori pînă la identitate, ceea ce trebuie să excludă folosirea desenului pauzat amintit[18]. Asemănarea flagrantă în ambele scene a modului în care sînt reprezentați cei doi martiri ne face deci să presupunem existența unei schițe executate după una dintre scene, care a servit apoi ca model realizării celeilalte (sau a unei unice schițe ce a servit ca prototip pentru amîndouă scenele). Exact același tip de asemănări au fost constatate și în alte cîteva scene analizate (în special *Martiriul Sf. Dionisie Areopagitul*, *Cei șapte coconi din Efes* etc.), ceea ce confirmă ipoteza schițelor model[19].

Să analizăm acum structura uneia din reprezentările „automate" cele mai importante — capetele — și anume varianta cap de tînăr reprezentat în semiprofil[20]. Iată aspecte ale execuției:

Date cercetate	Humor	Baia
desen inițial cu culoare	gri-negru (?)	brun (?)
prima acoperire (ton de bază) ocru verzui	da	idem
a doua acoperire, parțială — ocru roz	pete mari la frunte, obraji; pete mici; pleoape, nas, urechi	idem
accente cu întindere mică cu o culoare roz-roșietică	1) partea externă a frunții 2—3 hașuri paralele cu conturul, late 2—3 mm	idem o singură hașură mai lată
	2) pleoape superioare; linii late 2 mm, paralele cu limita inferioară a pleoapelor	idem, dar fără respectarea exactă a paralelismului
	3) zona centrală a obrazului expus frontal — hașuri sau pată ovală	idem
	4) paralel cu limita externă verticală, a celuilalt obraz—linie paralelă și lipită de contur	idem
	5) începutul nasului vîrful lui — linii scurte verticale late 1 mm	numai vîrful nasului
	linie paralelă cu conturul vertical al nasului	idem în cîteva cazuri
aceeași culoare, poate mai densă, sau un roz și mai apropiat de roșu	6) centrul urechii — linie verticală	nu, sau rar (neîntîlnit)
	7) bărbie, linie paralelă și lipită de contur	idem
	8) buze — accente liniare 2×4, 2×5 mm	idem
linie (contur) cu culoare brun (nuanță roșiatică) lățime zone:	2—3 mm	idem
	cap, gît	idem
	spîncene — linie dublă	idem — linie simplă
	pleoape (cîte o linie pentru limita pleoapei superioare și cea a pleoapei inferioare)	idem
	contur nas	idem
	gură — linia comisurii buzelor, linie mai scurtă sub buza inferioară	idem
	ureche — contur extern și linie scurtă în interior, marcînd adîncirea	idem rar linie în interior
	păr — linii curbe marcînd șuvițele	idem
hașuri cu culoare albă — „lumini" lățime zone:	1—1,5 mm	idem
	1) partea centrală a frunții — grup de 3—4 linii	în scena *Zenobie și Zenobia* nu pot fi observate
	2) deasupra sprîncenei privită frontal — 2 sau 3 hașuri lungi	idem
	3) pe ochi (între pleoape) — linie scurtă (4—5 mm) arcuită	idem
	4) pe nas, paralelă cu conturul	idem
	5) sub ochi, pe obrazul privit frontal, două grupuri de hașuri — mai multe (4) spre centrul obrazului și mai puține (3) spre nas	idem
	6) direcțiile lor — unghi de 90° cu vîrful spre centrul obrazului	idem
	7) deasupra buzei superioare, în zona mediană — linie orizontală scurtă (3—4 mm)	idem (nu în scena *Zenobie* și *Zenobia* ci în alte exemple, pe peretele sudic)
	8) între colțul gurii și obrazul privit frontal — 2 sau 3 linii scurte (5—6 mm) descendente spre vîrful bărbiei	idem
	9) pe partea superioară a bărbiei, expusă frontal privirii — 2 sau 3 linii similare și orientate contrar (90°) celor descrise mai sus	idem
culoare neagră	irisul ochiului — pată orizontală, cu lungimea de cca 2 ori mai mare decît înălțimea	idem

Oprind aici citarea datelor stricte, trebuie subliniat că nu am efectuat o analiză nici pe departe completă, care ar fi permis concluzii definitive. Nu am făcut, în scurta cercetare ce a stat la baza prezentului articol, decît cîteva sondaje folosind tipul de analiză propus, pentru a-l exemplifica. Rezultatele acestor sondaje comparative asupra picturilor celor două sinaxare, pot fi rezumate astfel:

1. Dimensiuni apropiate ale registrelor și scenelor în general.

2. Asemănări extrem de pregnante ale unor scene și ale elementelor acestora. Aceste asemănări merg rareori pînă la identitate dimensională, dar unele elemente „automatizate" ale reprezentării (sistemul de execuție a capetelor analizate, de exemplu), sînt atît de asemănătoare încît presupun prezența unui meșter comun al execuției acestor elemente la Baia și Humor[21]. Numărul și în special tipul analogiilor confirmă această legătură directă între picturile celor două monumente, afirmată, pe baza cercetării sale, de către M. Mocanu.

3. Pe de altă parte, o serie de diferențe se impun observației:

a) în privința împărțirii spațiului pereților se remarcă la Baia coincidențele mai frecvente ale limitelor verticale ale scenelor, de la un registru la altul; de asemenea urmele nete ale procedeului de marcare inițială a delimitărilor orizontale și verticale;

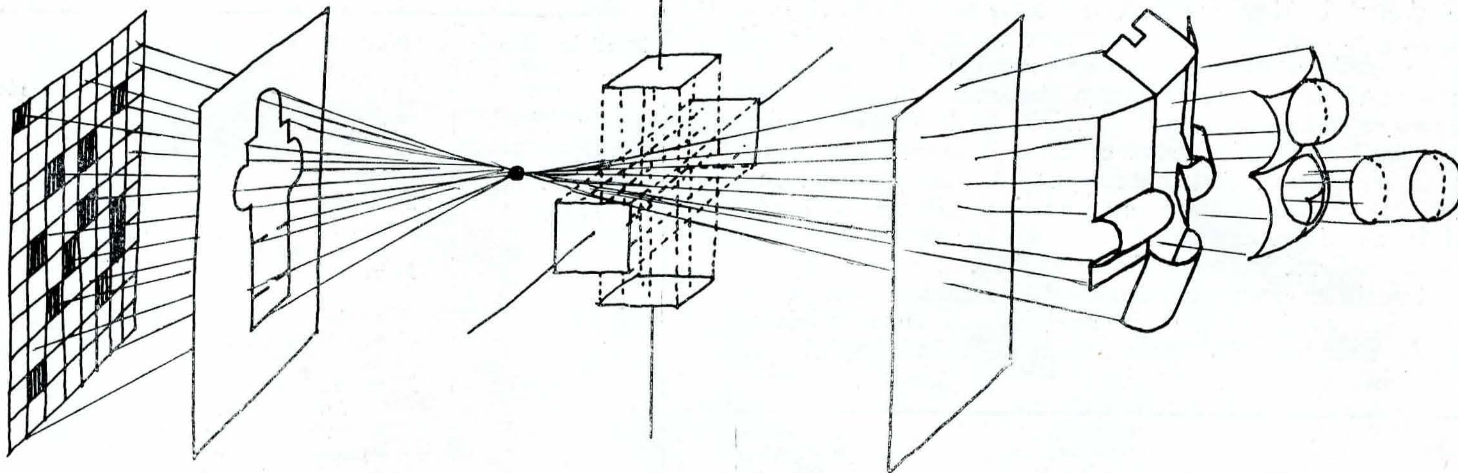
---

[18] Nu am observat, de altfel, urme concrete ale unui procedeu de pauzare.

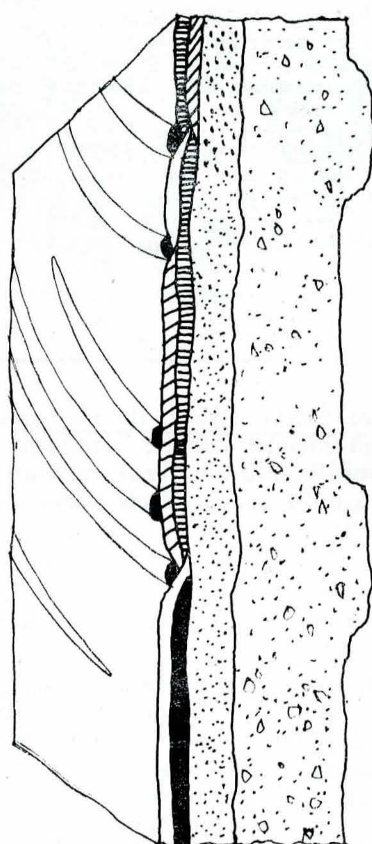
[19] Este interesant faptul că lățimea suplimentară a scenei *Zenobie și Zenobia* de la Baia față de cea de la Humor produce o „dilatare" laterală a reprezentării; călăul devine extrem de lat și desfășoară o mișcare foarte amplă în timp ce siluetele celor doi martiri sînt foarte asemănătoare cu cele de la Humor. Scena *martiriului sf. Dionisie Areopagitul*, mai îngustă la Baia decît la Humor, prezintă o comprimare laterală a spațiului suprapunînd părți ale personajelor (a căror lățime este practic identică cu a celor de la Humor), înghesuindu-le. La mai multe scene impresia este de schemă dilatată sau comprimată după necesitățile spațiului rezervat în registrul scenei respective. Această impresie este accentuată de faptul remarcabil că raporturile între înălțimile personajelor tind să rămînă aceleași în scenele similare. (În scena *Zenobie* și *Zenobia*, martirul din stînga este mai înalt decît cel din dreapta, care este mai scund decît călăul, atît la Baia cît și la Humor; în scena *Dionisie Areopagitul*, călăul este în ambele reprezentări mult mai scund decît sfînta care primește capul tăiat etc.).

[20] Analiza s-a desfășurat în special asupra capetelor martirilor din scenele „Zenobie și Zenobia" cu cîteva excepții, ca detalii ilizibile la Baia din cauza unor degradări; pentru aceste detalii am folosit alte reprezentări de capete din cîteva scene din sinaxar.

[21] În afara celor menționate în text, există multe alte detalii ale reprezentării care coincid; citez de exemplu, în scenele analizate: poziția mîinii care înmînează și a celor care primesc capul sfîntului Dionisie; direcțiile pe care le ia sîngele scurgîndu-se pe aureolă în aceeași scenă, direcțiile privirilor în scena *Zenobie și Zenobia* etc. Acest tip de asemănări pledează tot pentru ipoteza schițelor model. Alte detalii ținînd de reprezentarea instrumentelor acțiunilor sînt și ele revelatoare: mînerele săbiilor în scenele de decapitare sînt în general aproape identice la Baia cu unul din tipurile prezente în pictura de la Humor (atît în ce privește forma lor cît și culorile folosite), fig. 7; repertoriul de ornamente folosite la Baia coincide cu rare excepții celui de la Humor, fără a-l cuprinde în întregime; fundalul arhitectural e împărțit în partea sa superioară în zone cu înălțimi practic identice în ambele picturi etc.



1



2

1. Personalitatea meșterului — între tradiție, cerințele programului și suprafețele trebuind să fie decorate.
Desenul schematizează un proces foarte complex pentru desprinderea caracteristicilor lui esențiale, într-o problemă de trecere de la un depozit de date abstracte (text, discurs, memoria unor alte ansambluri pictate), impuse într-o anumită variantă de „programul" monumentului, la reprezentarea lor în imagini materializate (pictura) pe suprafețele pereților monumentului în cauză. Între două categorii de date impuse — programul și școala pe de o parte și pereții bisericii cu formele și dimensiunile lor — pictorul este un adaptor, un traducător în forme și culori așezate pe relieful monumentului. Acțiunea sa va fi de selecție, repartizare și dozaj a unor elemente cunoscute (reprezentările tradiționale), pe suprafețe care sînt și ele variante la o tradiție arhitecturală cunoscută.

2. „Obiectul" pictură murală.
Detaliile prezintă structura specifică acestei picturi și necesitatea pe care o impune a unui studiu complet, *stratigrafic* (care pune în evidență suita operațiilor și creația imaginii prin acoperiri succesive cu culori a tencuielii) și al *suprafeței* (cuprinzînd atît observațiile „frontale" asupra tehnicii de execuție a picturii, completînd cunoașterea stratigrafiei, cît și analiza în continuare a mijloacelor de reprezentare, a imaginilor compuse de execuția materială a picturii).

b) desenul incizat al elementelor reprezentării este mult mai bogat cantitativ și mai adînc (deci mai vizibil) la Baia;

c) la același monument, stilul de execuție a picturii e în general mai rapid, mai puțin fin, mai aspru față de Humor (fig. 8). O mare parte din automatismele reprezentării prezintă aceste caracteristici: fundalurile simplificate, aproape „expediate" uneori; repertoriul de ornamente mai redus ca întindere și folosit fără variația și complexa legătură cu restul elementelor scenei așa cum e cazul la Humor (fig. 9, 10); costumele au un cutaj mai violent-dinamic; instrumentele reprezentate fără preocupare de variație[22].

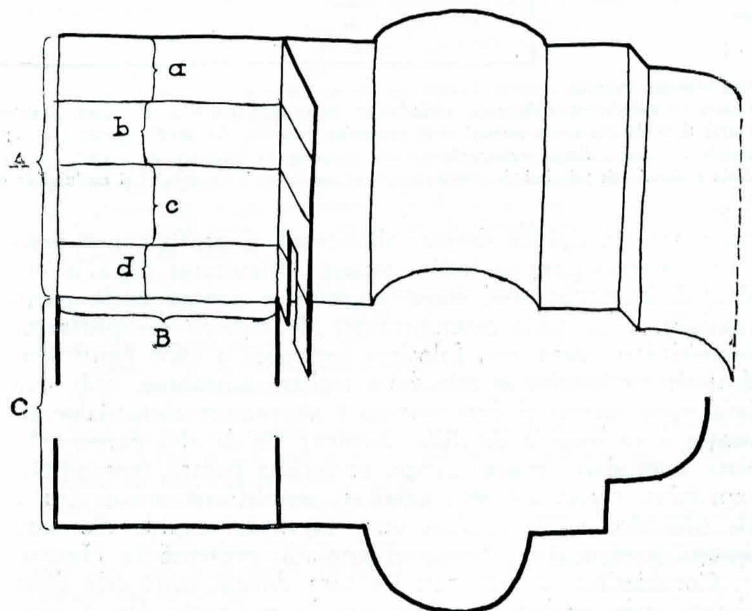
[22] În sinaxarul de la Humor există mai multe tipuri de mînere de săbii (și de teci), fiecare cu variante, pînă la tipuri intermediare, atît ca forme cît și ca culori folosite; alături de vastul repertoriu de ornamente ale fundalului arhitectural și ale costumelor și de execuția plină de finețe și invenție combinatorie a celorlalte elemente ale reprezentării, aceste efecte ale unei preocupări de variație și ale posibilității de stăpînire și folosire a unui repertoriu vast de „situații" plastice dau întregii picturi o complexitate și o căldură excepțională.

3. Apariţia picturii — succesiunea operaţiilor
Analiza unei picturi trebuie să privească modul de execuţie şi „stilul" fiecărei etape de realizare: 1. aplicarea tencuielii (suprafaţă mai mult sau mai puţin vălurită, sclivisită; urme ale instrumentului folosit etc.); 2. marcarea (în cazul reprezentat, cu ajutorul unei sfori întinse) împărţirii în registre şi scene; 3. executarea desenului iniţial, cu pensula (foarte sumar sau detaliat şi precis); executat cu o anume culoare, cu o pensulă de o anumită grosime etc.; 4. executarea desenului incizat (mai mult sau mai puţin bogat, amănunţit, mai adînc sau mai superficial incizat, cu o anumită formă a secţiunii — V sau U de exemplu — etc.); 5. prima acoperire cu culoare (repartizarea culorilor pe zone; grosimea stratului de culoare; pensulaţia, traseele şi caracterele ei diferite pe zone etc.); 6. acoperirile următoare cu culoare (cu aceleaşi criterii ale analizei ca mai sus la punctul 5; în plus observarea alegerii suprapunerilor acestor straturi unele peste altele etc.); 7. desenul final, detaliile, precizia (culori şi grosimi ale tuşei; relaţiile lor cu culorile zonelor pe care se aplică; caractere ale traseului, stil).

Pentru toate operaţiile analizate, observaţiile ar trebui să fie înregistrate în fişe-tip care să ducă la definirea „stilului" de execuţie a operaţiei respective şi contribuţiei ei la aspectul şi stilul general al picturii; de asemenea fişele ar trebui să includă rubrici care să separe caracterele cunoscute ca uzuale în epoca respectivă de caracterele speciale ale picturii analizate.

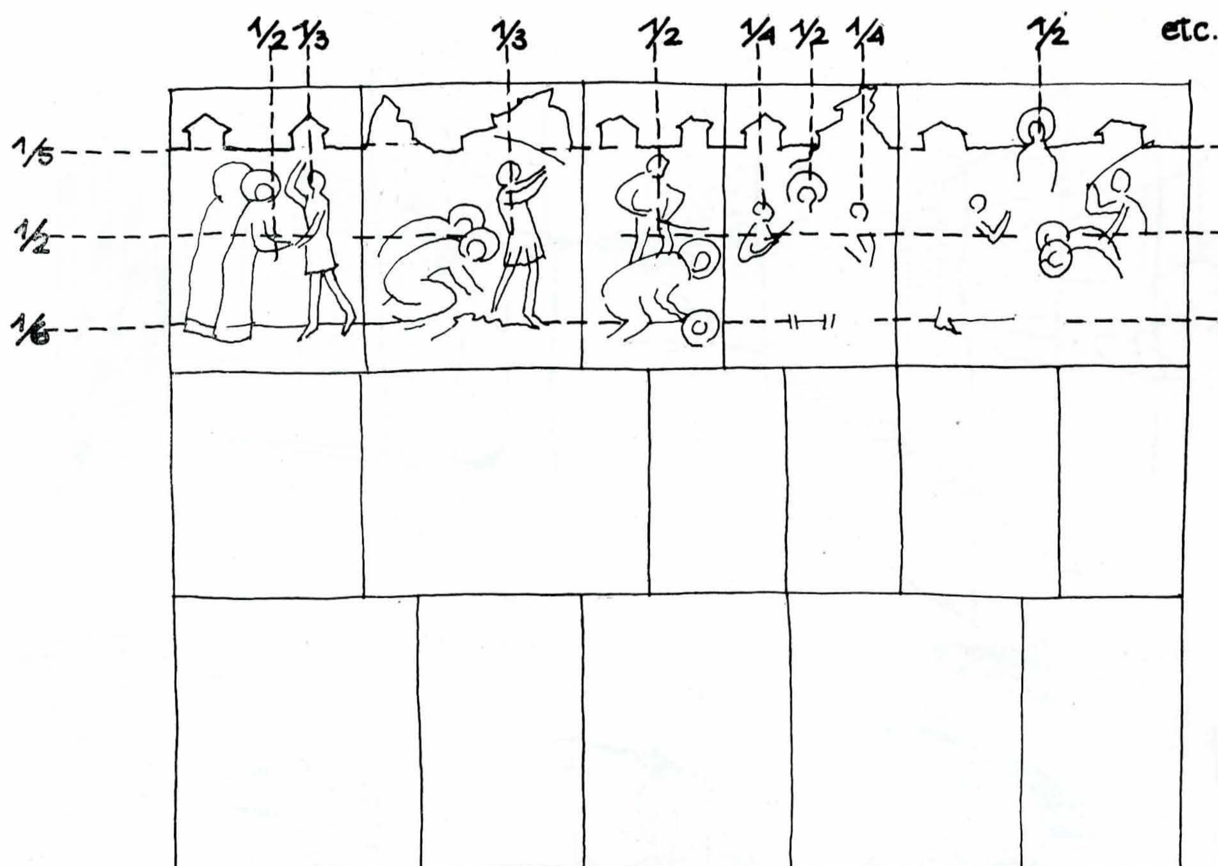
Imaginile personajelor sînt adesea şi ele foarte simplificate uneori, alteori tratate cu o grabă şi o libertate tinzînd spre un expresionism agitat. O atenţie deosebită merită reprezentările călăilor, de un dinamism deformat şi amplu; statistica poziţiilor-tip arată (în numeroasele scene de decapitare) predominanţa netă a celei cu braţul drept întins oblic în sus, cu sabia aruncată spre spate, iar cel stîng flexat şi sprijinit în şold. Expresia acestei atitudini are o anume dezinvoltură şi cruzime asociate violenţei gestului cu sabia; alături de o altă poziţie dinamică frecventă şi de cîteva variante, există numai două scene în care apar gesturi de liniştire, în care actul e încheiat (punerea săbiei în teacă, sprijinirea armei de umăr). Tipologia frecventă a figurilor călăilor are o expresie brutală (fig. 11) — şi există aici fizionomii de o certă ferocitate, ce nu pot fi întîlnite în sinaxarul de la Humor[23].

Aceste date caracterizează astfel realizarea picturii sinaxarului de la Baia: pe de o parte, dorinţa evidentă de a stabili ordine şi precizie în execuţie (folosirea exagerată a sforii pen-



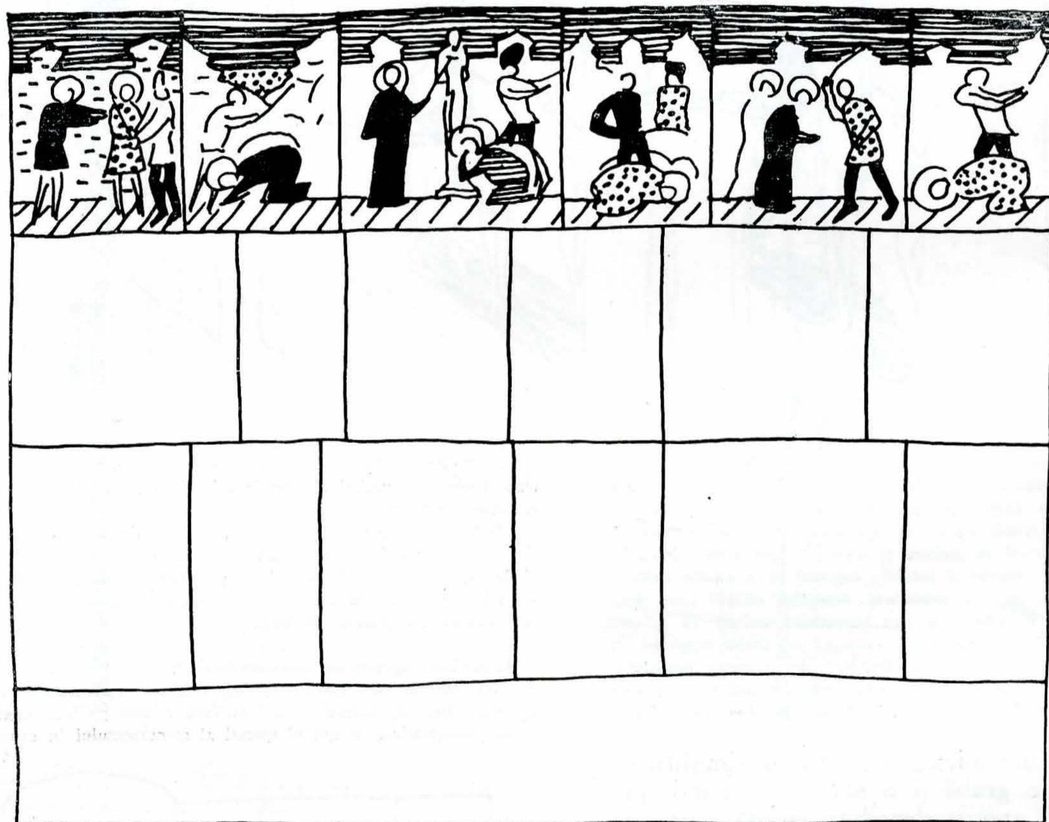
4. Împărţirea suprafeţelor monumentului în registre şi scene.
Analiza trebuie să măsoare şi să compare dimensiunile încăperilor, registrelor şi scenelor, deci să izoleze modul în care a fost gîndită repartizarea temelor (programului iconografic), în spaţiul special al monumentului în cauză.

[23] În aceeaşi ordine de idei, reprezentarea unei lapidări pictată pe glaful ferestrei estice a peretelui de sud al pronaosului de la Baia, surprinde prin mişcările violente dînd impresia de dans ale celor doi călăi care aruncă pietrele.



5

5. În cadrul scenelor pot fi observate anumite împărțiri simple ale spațiului pentru repartizarea elementelor reprezentării; aceste împărțiri sînt frecvent folosite, probabil ca un mijloc de ordonare, simplă, în continuarea împărțirii peretelui în registre și scene; o linie orizontală a solurilor, o alta a limitei superioare a fundalurilor arhitecturale, sînt în general respectate de scenele dintr-un registru. De asemenea, jumătatea înălțimii scenelor este marcată adesea de schimbări ale direcțiilor formelor reprezentate; ordonări prin verticale (adesea simetrice) pot fi remarcate în cadrul multor scene etc. Este însă foarte important să nu se introducă silit, dinafară, în timpul analizei picturii, împărțiri imaginare pe care ea nu le prezintă în mod sigur, și care provin adesea dintr-un exces de zel și inventivitate ale cercetătorului. Împărțirea cadrului scenei și orientarea elementelor compoziției trebuie privite alături de celelalte operații, procedee și de stilul reprezentării ca un tot cu o presupusă coerență și funcționalitate în sensul scopului căruia îi era destinat.

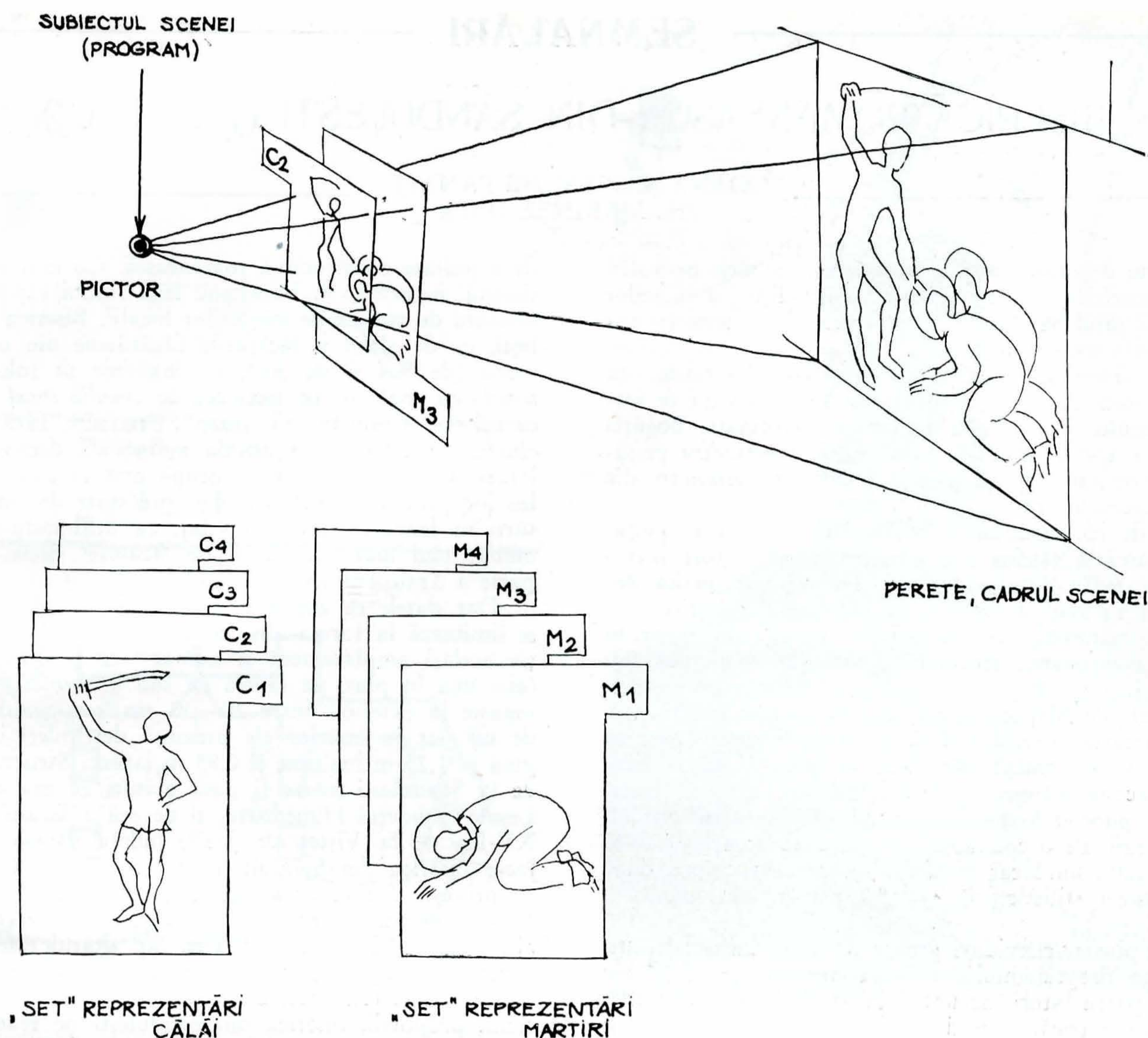


6

6. Distribuția culorilor
Cercetarea trebuie să stabilească „principiile" repartizării culorilor în scene, registre, perete, încăpere; să pună în evidență caracteristicile și stilul compozițiilor cromatice în cadrul fiecăreia din aceste secțiuni și al întregului ansamblu. Cantitatea, frecvența de apariție, elementele reprezentării pe care le acoperă, zonele monumentului unde apare vor trebui înregistrate pentru fiecare culoare importantă în parte (o defalcare în „hărți" de apariție a culorii roșu, a culorii albastru, galben etc. la monumentul cercetat, va pune în evidență probabil atît principii de distribuție cît și caracteristici ale stilului și modului de obținere a expresiei, „atmosferei" unei picturi monumentale).

tru marcarea liniilor drepte, abundența și profunzimea desenului incizat) pare să indice tocmai dificultatea de a le obține, nesiguranță; apoi slaba preocupare pentru unele părți, considerate probabil neimportante, ale picturii (simplificarea împărțirii în scene prin folosirea frecventă a unor limite verticale în prelungire în cele două registre suprapuse, utilizarea fără mare interes și fără varietate a ornamentelor, slaba invenție și variație în detaliile scenelor). Pe de altă parte, neliniște, nerăbdare, impetuozitate, preferința pentru reprezentări exprimînd direct violența călăilor, simplificări uneori fruste ale siluetelor etc.; tendința unei exprimări rapide din care lipsește preocuparea complexei armonii, prezentă la Humor.

Considerînd ca fapt cert legătura directă între cele două picturi, prin probabila participare la realizarea lor a unui meșter comun, rămîn de explicat caracteristicile specifice fiecăreia; o analiză atît de restrînsă nu poate încă răspunde la această cerință, ce nu poate fi împlinită decît de o cercetare mai amplă bazată pe aceleași principii, atît asupra celor două monumente în cauză cît și asupra altor ansambluri pictate din aceeași epocă. O asemenea cercetare, alături de studiul sistematic al iconografiei, ne va putea, sperăm, informa și asupra unor chestiuni importante, încă obscure și anume: modul de compunere al unor echipe și împărțirea sarcinilor de lucru în cuprinsul lor. Va fi posibilă, credem, în viitor stabilirea unei hărți cronologice a evoluției stilurilor unor școli și meșteri, pusă în legătură cu zonele și școlile învecinate; vom avea atunci o imagine mult mai precisă a caracteristicilor structurii și dezvoltării picturii murale la noi.

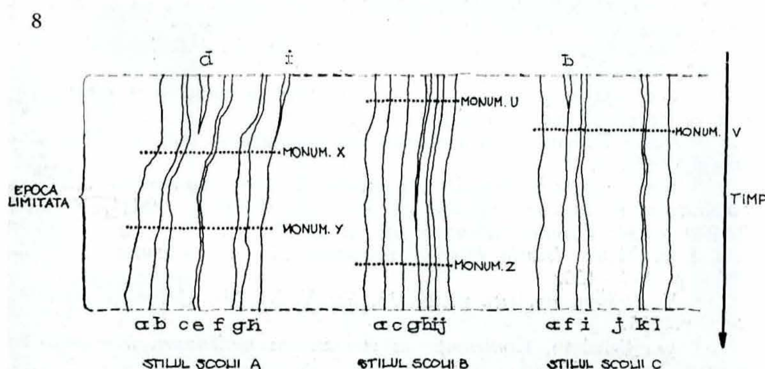


7

7. Alcătuirea unei scene
Schematizare, desigur exagerată, a modului de constituire a unei scene (de sinaxar în acest exemplu). Pictorul nu avea chiar un „fișier" pe tipuri de personaje și poziții; totuși, împărțirea pe categorii cu caracteristici specifice de reprezentare a personajelor ce apar în pictură este evidentă, ca și revenirea frecventă a unor poziții, detalii de execuție etc. Existența unor „manuale" cu schițe ce erau imitate, transpuse, combinate este și ea cunoscută. Cu „seturi" (memorizate sau înregistrate în schițe) de elemente, pictorul efectuează mintal și apoi pe suprafața peretelui combinări ale lor, în care se manifestă afinitățile, predilecția pentru unele dintre variante pentru feluri de a le nuanța, pentru moduri de a le compune. (În text, problema „automatismelor reprezentării").

8. Stilurile unei epoci
Dacă hotărîm ca unele elemente considerate importante ale reprezentării în cadrul picturilor de tipul analizat să fie notate cu literele *a*, *b*, *c* . . . *n*, și reprezentate fiecare grafic prin spațiul cuprins între două linii, lărgit sau restrîns după cum elementul respectiv este mai bogat sau mai sărac reprezentat în cadrul picturilor diferitelor monumente, de-a lungul timpului, vom obține imagini grafice ale evoluțiilor unor stiluri. De exemplu, fie *a* desenul incizat; el este prezent în foarte multe picturi, de facturi foarte diferite și epoci de-a rîndul. „Culoarul" *a* va fi deci prezent, mai larg sau mai îngust, după cum desenul incizat este mai mult sau mai puțin prezent la monumentele perioadelor analizate. Un alt element *d*, să spunem de pildă decorul ornamental în bandă cu motive geometrice plasat pe partea superioară a fundalurilor arhitecturale, nu este prezent decît la cutare grup de monumente (școala A), într-o perioadă anume, apoi dispare, pentru a reapărea ceva mai tîrziu la un alt grup de monumente (școala B) etc.

8



RÉSUMÉ

L'article essaye à établir des modalités d'analyse, les plus objectives possibles, des peintures murales de type bizantin. L'observation comparative de ces peintures relève, dans le cadre des conventions générales (qui caractérisent des larges régions et périodes de temps), des variantes individuelles plus faibles ou plus marquées dans l'exécution des mêmes éléments imposés par le programme et la manière de représentation, presque constantes, des peintures religieuses. Étant donnée l'existence d'un grand nombre de dates imposées à la représentation (et un accusé traditionnalisme dans la technique utilisée), la peinture de ce genre peut-être considérée en tant qu'un code, qu'une écriture, à l'aide desquelles sont dépeints les mêmes thèmes. Si le sujet et la convention de sa représentation sont presque constantes, ce qui caractérisera et sera spécifique pour une certaine peinture, sera le dosage de ses éléments composants. On constante, pour chaque peinture, des répétitions-type dans l'exécution des éléments de la représentation. Des suites d'opérations, des suites de gestes qui créent les éléments de l'image, et même des séléctions et dosages des couleurs se répétent presque invariables par catégories, à chaque apparition d'un „sousensemble" de la représentation (du type: tête, main, saint, bourreau, décor architectural, etc); de même les attitudes-type des personnages, de leurs expressions, des rapports expressifs entre les personnages et le fond, entre les dimensions des scènes etc. En constatant l'existence de ces „automatismes de la représentation", caractéristiques pour chaque peinture, l'auteur propose une façon d'analyse, par la décomposition de la peinture (l'objet matériel et les représentations qu'il soutient) en opérations qui l'ont créée et en éléments de la représentation qui la composent.

Une observation statistique et un enregistrement numérique des quantités, des fréquences d'apparition de chaque type d'élément, des proportions relatives entre les types d'éléments et leur variantes peuvent définir avec clarté une partie de ce qui constitue le spécifique d'une peinture et peuvent servir comme base objective de comparaison de peintures plus ou moins semblables, ce qui permettrait de relever les traits communs de même que les caractéristiques ou particulières de groupes de peintures, d'écoles, d'influences, de maîtres.

La dernière partie de l'article constitue une illustration de l'analyse proposée, appliquée sur quelques éléments des peintures des eglises de Baia et Humor (datant de la IV^e décénnie du XVI^e s.). L'analyse met en évidence des ressemblances qui vont jusqu'à l'identité des dimenssions et d'expressions. Ce fait démontre, d'après l'avis de l'auteur, l'existence d'un lien direct entre l'exécution de ces peintures, notamment la présence probable, dans les deux équipes de peintres d'un maître commun, lequel eut employé des croquis-modèle pour des scènes présentes dans les deux ménologes. En même temps, une série de différances évidentes caractérisant la peinture de Baia comme étant plus simple, plus directe et d'une violente expressivité, dénote la présence d'un tempérament plus impulsif et une méthode de travail plus expéditive. Ce fait soulève des problèmes concernant probablement la composition complexe des équipes qui ont travailé aux deux monuments, problèmes qui ne se posent pas dans la phase actuelle des recherches.

BISERICA ROMÂNEASCĂ DIN SĂNDULEŞTI (JUD. CLUJ)

IOANA CRISTACHE PANAIT,
arh. MARINEL DAIA

Nu departe de oraşul Turda, spre apus, cuibărit pe valea Hăjdăţii, bucurîndu-se de minunata privelişte a Cheilor Turzii, se află satul Săndulești. Istoria sa se împleteşte cu cea a întregii zone a străvechiului oraş.

Vestigiile arheologice, izvoarele narative, legendele, cu nelipsitul lor miez de adevăr istoric, atestă importanţa de totdeauna a oraşului Turda şi a aşezărilor învecinate. Bogăţia subsolului şi a apelor, rodnicia pămîntului, frumuseţea peisajului au determinat intensa locuire a acestor meleaguri din cele mai îndepărtate vremi[1].

Animată de idealurile eliberării sociale şi politice, populaţia românească a satelor din părţile Turdei a fost într-o continuă mişcare în decursul vremii, făcîndu-i-se auzită dorinţa eliberării în toate momentele de răscruce ale istoriei.

Biserica românească din Săndulești adaugă un izvor în plus pentru cunoaşterea trecutului istoric al românilor din părţile Turdei.

Şematismele de Blaj, ca singur gen de lucrare românească ce amintesc această biserică, indică următoarele date: *„parohie veche, biserică de piatră din 1702 în onoarea Sf. Arhangheli“*[2]. Cu aceste informaţii şi neavînd siguranţa existenţei sale încă, am poposit în toamna anului 1973 în satul străjuit de Cheile Turzii. Pe o colină, de la marginea de apus a Sănduleştilor, se află un lăcaş românesc, a cărui vechime, după suma elementelor stilistice, ignora datarea cu care plecasem la drum[3].

Durat în piatră, cu ziduri groase de 1 m, lăcaşul înfăţişează un plan dreptunghiular compartimentat, avînd absida decroşată cu patru laturi, cu unghi în ax. Prin această particularitate planimetrică, prin dimensiuni (10,50 m/6,10 m) şi chiar prin grosimea zidului, biserica din Săndulești o aminteşte îndeaproape pe cea din sec. al XV-lea, de la Bîrsău, judeţul Hunedoara[4] (9,95 m/7,95 m).

Considerată ca aparţinînd doar unui grup de monumente din ţinutul Hunedoarei[5], care au avut ca prototip capela din castelul Corvinilor — regăsită în sudul Transilvaniei, la bisericile din cele două Comane, ca urmare a circulaţiei formelor arhitectonice[6] —, forma absidei cu patru laturi, prezentînd o muchie în ax, o avem acum prezentă, prin biserica de la Săndulești, şi în altă parte a Transilvaniei şi anume în judeţul Cluj. Considerăm că nu este vorba de vehiculare de forme, ci de o unitate constructivă românească. Cu mai mult de patru decenii, în urmă, V. Vătăşianu lega forma capelei de la Hunedoara de realizările meşterilor locali[7]. Biserica de la Săndulești, ca de altfel şi lăcaşurile făgărăşene din cele două Comane (de Sus şi de Jos), ne îngăduie să înlocuim, pentru absida cu unghi în ax, noţiunea de *„mediu local hunedorean“*[8] cu cel de „mediu transilvănean“. Precizăm, fără intenţia concluziilor definitive, că absida poligonală decroşată cu patru laturi, avînd muchie în ax, ocupă prin răspîndirea sa al doilea loc printre formele de plan preferate de meşterii arhitecturii în lemn din judeţul Cluj, ea întîlnindu-se aici la un număr mai mare de astfel de lăcaşuri[9] decît în orice altă parte a Transilvaniei[10].

Dar datele ce atestă vechimea bisericii din Săndulești nu se limitează la forma absidei. Ferestrele, avînd cu aproximaţie acelaşi amplasament şi număr[11] ca şi cele de la Bîrsău (aici una în plus, pe latura de sud a absidei), au deschideri înguste la exterior, între 20—30 cm, semicirculare în partea de sus, iar în interior ele prezintă deschideri largi, evazate, pînă la 1,25 m înălţime şi 0,95 m lăţime. Structura ferestrelor de la Săndulești poate fi pusă alături cu cea a bisericii din Leşnic[12], judeţul Hunedoara, şi de cea a lăcaşului din sec. al XV-lea de la Viştea de Jos[13], judeţul Braşov. Cu ultimul lăcaş biserica din Săndulești prezintă similitudini şi în ceea ce priveşte forma gotică şi amplasamentul contraforturilor.

Peretele dintre pronaos şi naos, cît şi cel dintre naos şi altar, sînt realizaţi din zidărie, iar altarul este prevăzut cu o nişă pentru proscomidie rezervată în grosimea zidului. Prin aceste ultime elemente, ca şi prin grosimea zidurilor, dimensiuni, proporţii, biserica din Săndulești ne readuce imaginea dispărutului lăcaş românesc din sec. al XV-lea de la Seghişte-Bihor[14], îmbogăţind astfel, cunoştinţele despre unitatea de concepţie a arhitecturii româneşti de zidărie din Transilvania.

Biserica din Săndulești a suferit unele modificări în timp, constînd în înlocuirea boltirii navei — ale cărei urme se păstrează — printr-un tavan de scînduri, ca şi schimbarea faţadei de vest, lucrări ce se vor fi executat în secolul al XVIII-lea. Intrarea semicirculară pare a indica existenţa, odinioară, a unui turn-clopotniţă, înlăturat în secolul XIX şi înlocuit cu un pridvor deschis de lemn şi o clopotniţă din învelitoarea pronaosului. Turnul-clopotniţă amplasat pe latura vest, obişnuit la vechile biserici hunedorene[15], este regăsit şi la lăcaşurile de zid, recent cercetate, din părţile Turdei, de la Miceşti şi Borzeşti[16].

Absida altarului păstrează boltirea originară, constituită dintr-o boltă în leagăn, racordată cu laturile în ax prin intermediul unei semicalote în ogivă.

Apreciem după cele expuse, că biserica românească din Săndulești a fost construită în secolul al XV-lea, înălţarea sa fiind un rezultat al sprijinului pe care mica nobilime românească, atestată în satele din jurul Cheilor Turzii pînă în

---

[1] Camil Mureşan, *Monumente istorice din Turda*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1968, p. 5—10; Mihail Găzdac şi Toma Roşiu, *Călăuza Judeţului Turda Arieş*, Turda 1924; Şt. Pascu, *Voievodatul Transilvaniei*, I, Ed. Dacia, Cluj, 1971, p. 33—37, 46, 149.

[2] *Şematism*, Blaj, 1900, p. 590; Aceleaşi date în *Şematism*, Blaj, 1932, p. 201; Conscripţia lui Bucov, din 1760—1762, înregistrează la Săndulești o biserică ortodoxă, cf. Virgil Ciobanu, *Statistica românilor ardeleni din 1760—1762*, „Anuarul Inst. de Ist. Naţ.“, III, Cluj, 1926, p. 639.

[3] Pentru stadiul de cercetare a bisericilor româneşti din Transilvania în care s-a elaborat Şematismul de la Blaj, datarea greşită nu ne surprinde. Menţionăm că pentru unele edificii vechi lucrarea nu indică o datare, ca de exemplu: Cicău (jud. Alba), p. 161, construită în sec. XV, cf. Marius Porumb, *Biserica din Cicău*, Comunicare la sesiunea DMIA ian. 1973; Tritenii de Jos (jud. Cluj) p. 560, databilă cel mai tîrziu în sec. XVII, cf. Ion Scheletti, *Contribuţii la cunoaşterea bisericilor româneşti de zidărie din jud. Cluj*, comunicare la sesiunea DMIA, 1973; Borzeşti (jud. Cluj), p. 528, construită în sec. XVII—XVIII, cf. *Ibidem* etc. Amintim de asemenea datele eronate care indicau ca dată a construcţiei pictarea lăcaşului sau o reparaţie: Galda de Jos (jud. Alba), 1732, p. 141, lăcaşul fiind ridicat cel mai tîrziu în sec. XVI, cf. Eugenia Greceanu, Ioana Cristache Panait, *Biserici româneşti din raionul Alba Iulia*, „Mitropolia Ardealului“, XI, nr. 4—6, 1966, p. 327; Cergăul Mare (jud. Alba) 1804, p. 191, biserica fiind ridicată în sec. XVIII, anul 1804 referindu-se la pictură, cf. Ioana Cristache Panait, *Consideraţii privind arhitectura românească de zidărie din Transilvania în sec. XVIII*, „BMI“, XLII, 2/1973, p. 28; Mărgău (jud. Cluj), 1810, p. 413, în realitate 1749, cu refacere 1804—1810, cf. inscripţiilor etc.

[4] Eugenia Greceanu, *Influenţa gotică în arhitectura bisericilor româneşti de zid din Transilvania*, „SCIA“, tom. 18, 1/1971, p. 50.

[5] Bisericile: Sf. Nicolae din Hunedoara, Bîrsău, Cinciş şi Băcîia.

[6] V. Vătăşianu, *Istoria artei europene*, I., Ed. didactică şi ped., Bucureşti, 1967, p. 537; Eugenia Greceanu, *Ţera Făgăraşului zonă de radiaţie a arhitecturii de la sud de Carpaţi*, „BMI“, XXXIX, 2/1970, p. 35.

[7] V. Vătăşianu, *Bisericile vechi de piatră din jud. Hunedoara*, Cluj, 1929.

[8] Idem, *Istoria artei feudale în ţările române*, Ed. Acad. Bucureşti, 1959, p. 564.

[9] Nouă lăcaşuri cu absida poligonală, decroşată, cu patru laturi şi unghi în ax şi una cu absida nedecroşată.

[10] Ioana Cristache Panait, Ion Scheletti, *Bisericile de lemn din Sălaj*. „BMI“, XL, 1/1971, p. 36.

[11] Cîte una la pronaos, nord şi sud, două la naos, nord şi sud, cîte una la laturile în ax ale absidei.

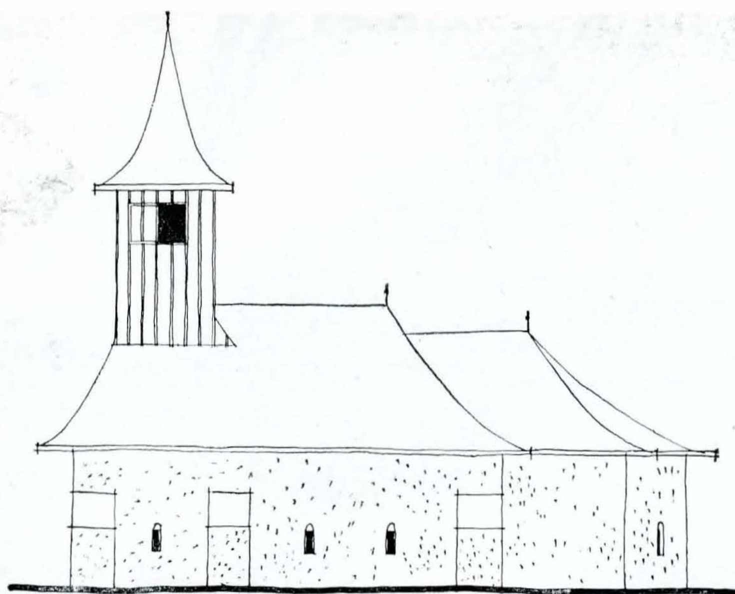
[12] Vasile Drăguţ, *Pictura murală din Transilvania*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 26.

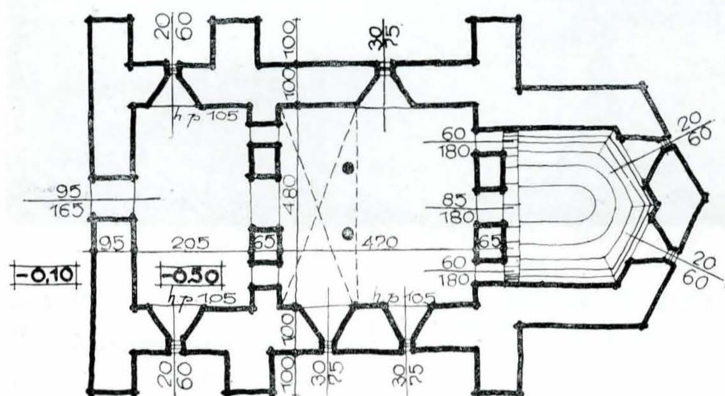
[13] Ioana Cristache Panait, *Cu privire la unele monumente din Ţara Făgăraşului în lumina relaţiilor cu Ţara Românească*, „BMI“, XXXIX, 2/1970, p. 31; Eugenia Greceanu, *op. cit.* p. 35.

[14] Şt. Meteş, *Istoria bisericii româneşti din Transilvania*, I, Sibiu, 1935, p. 418—420.

[15] V. Drăguţ, *op. cit.*, p. 26, 33, 63; V. Vătăşianu, *Istoria artei feudale*, p. 255.

[16] Ion Scheletti, *Contribuţii la cunoaşterea arhitecturii bisericilor româneşti de zid din jud. Cluj*, comunicare cit.





1

Fig. 1. Planul bisericii din Săndulești.
Fig. 2. Vedere dinspre sud-vest asupra bisericii din Săndulești.
Fig. 3. Vedere spre absidă asupra bisericii din Săndulești.
Fig. 4. Biserica din Bîrsău.



2

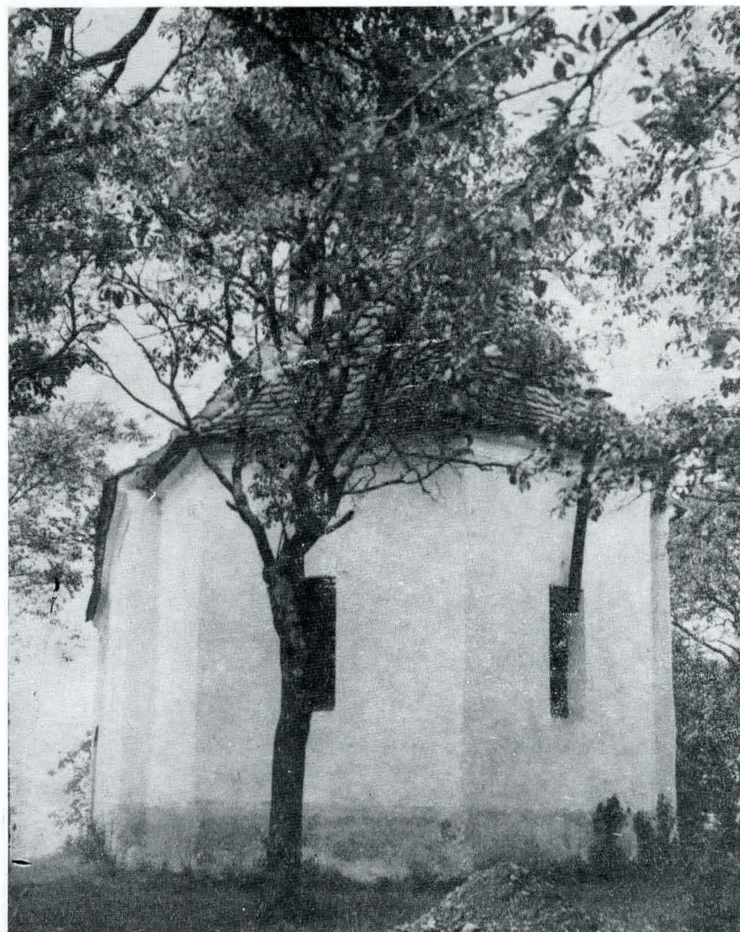
secolul al XVII-lea[17], l-a acordat lui Iancu de Hunedoara, în lupta antiotomană, lăcașul asemănîndu-se și din acest punct

[17] În satul vecin Petrid, azi Petrești, este atestată, în sec. XVII, familia de mici nobili români cu numele Balica, cf. O. Valescu, *Balica haiducul și cetatea lui din Cheile Turzii*, „Studii de muzeologie și istorie militară", nr. 4—5, 1971/1972, p. 111—113.

3



4



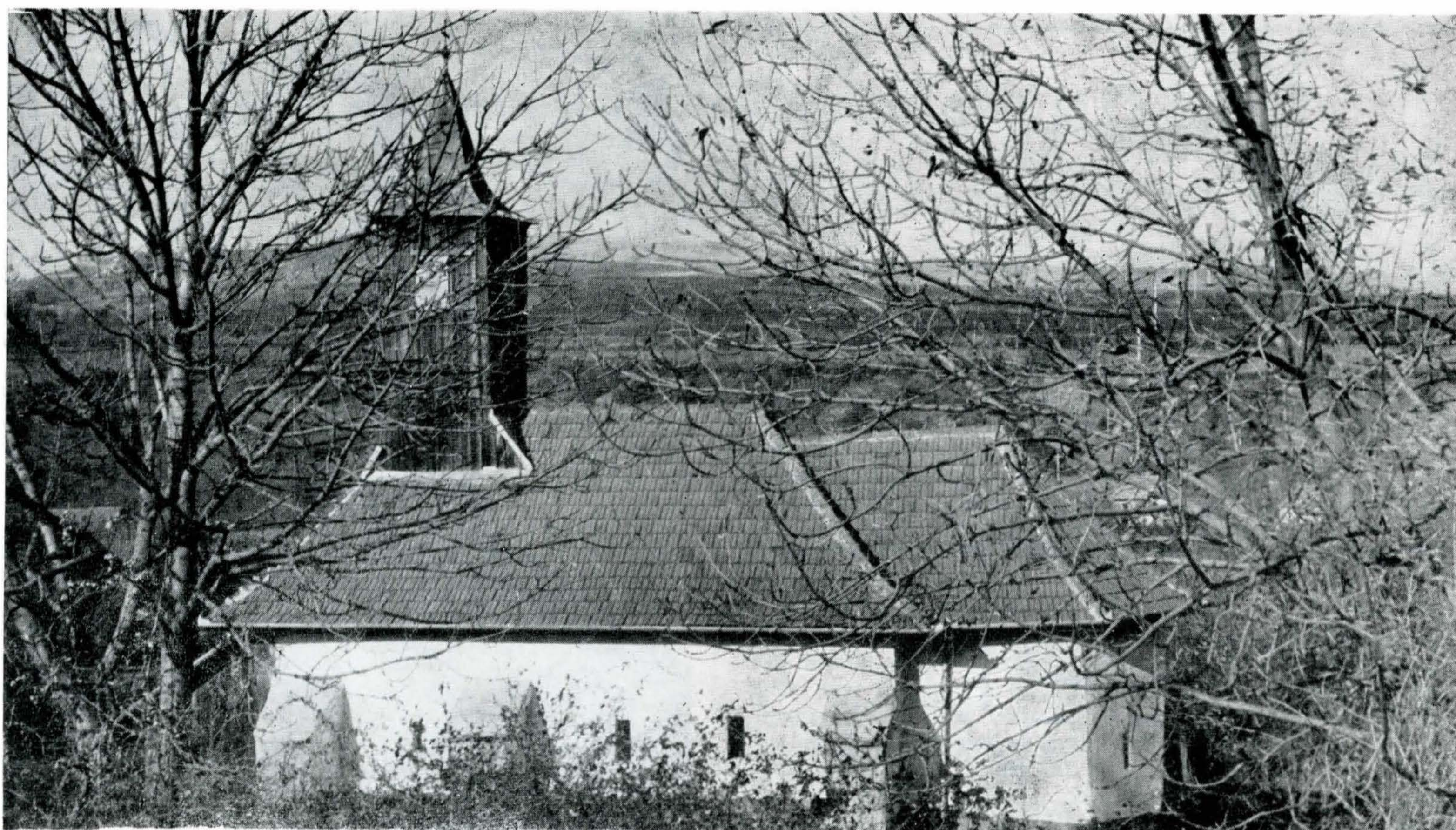


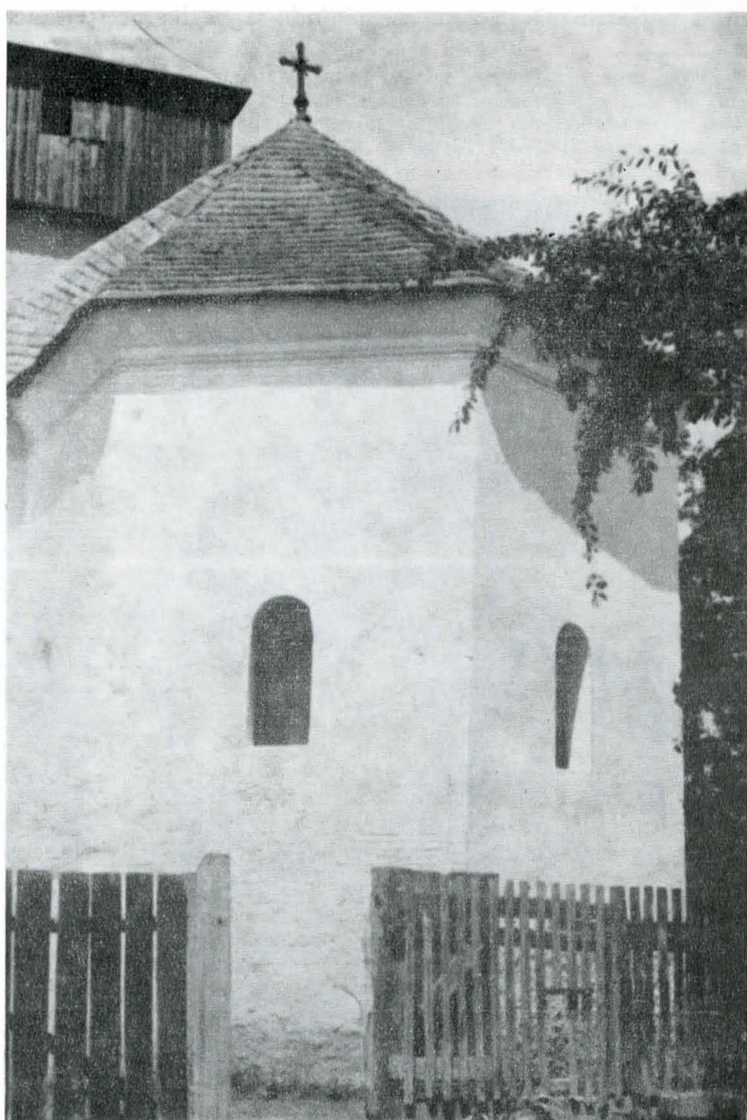
Fig. 5. Biserica din Săndulești.

de vedere surorilor lui hunedorene[18].

Datarea, în perioada goticului tîrziu, în secolul al XV-lea, a bisericii din Săndulești a fost afirmată cu peste opt decenii

[18] V. Drăguț, *op. cit.* p. 29, 42, 45—46, 55, 72.

Fig. 6. Biserica din Comana de Sus.



în urmă de istoricul maghiar Orban Balazs[19]. Ceea ce contesta însă autorul acestei biserici *„stăpînite de valahi"* era faptul că ei au construit-o[20].

Cele două argumente pe care Orban Balazs le aduce în sprijinul afirmației sale sînt neîntemeiate și naive. Românii nu au construit această biserică *„cu absidă exagonală"*, pentru că, spunea el, în secolele din vremurile trecute nu era în obiceiul românilor de a construi biserici de piatră, mai mult nu le era îngăduit[21]. În urma numeroaselor studii despre biserica românească din Transilvania, apărute în secolul nostru, comentarea argumentelor ne pare de prisos, căci ele sînt infirmate de grăitoarele mărturii în piatră și lemn din Transilvania, păstrate în număr mare în ciuda vremurilor neprielnice.

Însuși Orban Balazs nu putea fi convins de cele spuse, căci la cîțiva pași de Săndulești, pe coasta dinspre Petrești a Cheilor Turzii, se vedeau bine, în vremea sa[22], urmele mănăstirii românești de aici: „Capella valahorum de lîngă Hașadat", atestată în 1417 și de care istoricul maghiar Csanki Dezsö, avea cunoștință[23]. Spre răsărit de Turda, urmînd firul apei, putea vedea biserica românească din Tritenii de Jos, cu absidă pătrată, iar spre sud-vest, pe frumoasa vale a Arieșului, ctitoria cneazului Stanislav, de la Lupșa.

Într-adevăr românii transilvăneni, începînd din 1279, au fost opriți să-și mai construiască biserici[24]. Chiar dacă nici un singur lăcaș românesc din acele vremuri nu ar fi dăinuit pînă astăzi, aveam dovada că ele au continuat să se ridice, în însăși amenințările și măsurile luate împotriva acestora în tot cursul secolelor XIII-XV[25]. Și ce dovadă mai elocventă de dîrzenie și vigoare a unui popor putem avea decît îndrăzneala de a încălca rescriptele ce-i stînjeneau mersul firesc al istoriei sale.

[19] Orban Balazs, *Torda Varos es Környeke*, Budapesta, 1889, p. 399.

[20] În timpul cercetării la fața locului a bisericii din Săndulești am aflat că existența sa viitoare era amenințată. Prin adresa nr. 13693/III, din 21 iulie 1973, Consiliul popular al municipiului Turda emisese avizul preliminar de demolare. DMIA a trecut imediat în noua listă a monumentelor istorice acest important obiectiv, iar autoritățile locale, Consiliul popular al județului Cluj-DSAC și cel al municipiului Turda, și-au însușit acest punct de vedere cu multă solicitudine (arhiva DMIA dosar monument).

[21] Orban Balazs, *op. cit.* p. 399.

[22] Mihail Găzdac și Toma Roșiu, *op. cit.*, p. 18.

[23] Csanki Dezsö, *Magyarorszag törtenelni földrajza a hunyadiak Koraban* (Geografia istorică a Ungariei în timpul huniazilor), Budapesta, 1913, vol. V., p. 725.

[24] Șt. Pascu, *Voievodatul Transilvaniei*, p. 451.

[25] *Ibidem*, p. 450—453.

CASE VECHI, CASE NOI, ÎN MEDIUL RURAL

arh. TITU ELIAN

În procesul de sistematizare a comunelor și satelor noastre, o preocupare de prim plan este rezolvarea problemei locuințelor (individuale, grupate și colective), construcții care se vor încadra ca suprafețe și cost în baremul unor indici tehnico-economici și implicit se vor lega de lucrările edilitare care vor da un confort mărit locuinței.

Folosirea în mod cît mai economic a terenului ca suprafață de construit și costul ridicat al lucrărilor edilitare sînt factori care impun realizarea unor fronturi de clădiri cît mai continui, cît mai dense, imobile extinse în adîncime și dezvoltate pe mai multe nivele. În aceste noi ansambluri, cu spații verzi restrînse, cum se va încadra casa țărănească? Va rămîne o locuință anacronică sau o piesă de muzeu?

Se vorbește de crearea unor ansambluri cu specific local, care să înglobeze și ceea ce este vechi, valabil, pentru a fi pus în valoare „in situ".

În general, arhitectura, ca proces de creație, este rezolvarea unui partiu care, satisfăcînd diverse funcțiuni, se exprimă în spațiu prin volume care asamblate ne dau silueta generală, iar prin raportul lor de mărimi și compoziția volumetrică ne dau jocul de lumini și umbre, deci plasticitatea.

Din analizarea mai aprofundată a valorilor de arhitectură, făcînd o incursiune în istoria și teoria arhitecturii, se desprind principii de ordin general care stau la baza rezolvării procesului de creație. Aceste principii se traduc prin: sinceritate între conținut și formă, între structura materialului și punerea lui în valoare printr-o decorație care nu trebuie să altereze formele structurale; găsirea unor proporții armonioase, simetrii, accente și dominante și, în final, încadrarea volumului general în mediul urban sau peisaj.

Casa noastră țărănească, care respectă aceste principii, are o valoare de arhitectură clasică. Raporturile între plin și gol ne dau o plasticitate a fațadelor și o armonie perfectă. Elementele de arhitectură — cerdacul, foișorul — prin ritmul traveelor au o sobrietate și echilibrul unor proporții care se pot traduce în formule matematice similare cu cele pe care le găsim la porticele și propileele antice (formule scoase în evidență și demonstrate de prof. arh. Adrian Gheorghiu).

Siluetele volumelor, care variază prin înălțimea acoperișurilor, se încadrează în peisaj, făcînd un tot armonios, fără disonanțe. În detalii, meșterul din popor a atins perfecțiunea prin punerea în valoare a materialelor — lemn și cărămidă sau piatră. Această arhitectură verificată în timp — care reprezintă un stil — nu o putem înlocui cu o arhitectură neverificată, nestudiată aprofundat, care etalează niște forme noi, de multe ori hibride, de proporții nearmonioase și pe care o numim, impropriu, tot populară.

Astfel, vedem în mediul rural, case noi cu arcaturi de forme ciudate, o decorație decadentă, o modenatură care nu are nimic comun cu cea populară, goluri de ferestre cu contururi care înscriu o tîmplărie nefuncțională. Acoperișul în patru pante este înlocuit prin terase, iar frontoane și aticuri apar pe fațade, mutilînd silueta simplă a caselor noastre bătrînești.

În mai multe sate din Moldova (jud. Bacău) am văzut porți monumentale, realizate în beton, copii fidele după cele de lemn, de aceleași proporții, cu cioplituri specifice lemnului, executate în ciment. Și ca totul să fie mai proaspăt, cimentul se vopsește în ulei cu culori vii (verde, roșu etc.).

Desigur că apar noi materiale, mai eficiente, structural mai durabile și mai economice. Metalul și betonul tind să înlocuiască lemnul care este deficitar, tabla și azbocimentul tind să înlocuiască șița.

Pe de altă parte, tipizarea și standardizarea se impun ca o consecință a dezvoltării industriei.

Se poate realiza o arhitectură nouă cu clădiri-parter sau mai multe nivele în care să se încadreze arhitectura veche, creîndu-se un ansamblu unitar de construcții. Această arhitectură nouă, pentru a reflecta specificul local, este de dorit să păstreze acoperișul cu patru pante, foișorul, cerdacul și silueta unor volume care se pot încadra în peisaj. Desigur că totul se va realiza din materiale noi, fără pastișe — formele și dimensiunile elementelor (stîlpi, arcade, parapete etc.), rezultînd din structura acestor materiale.

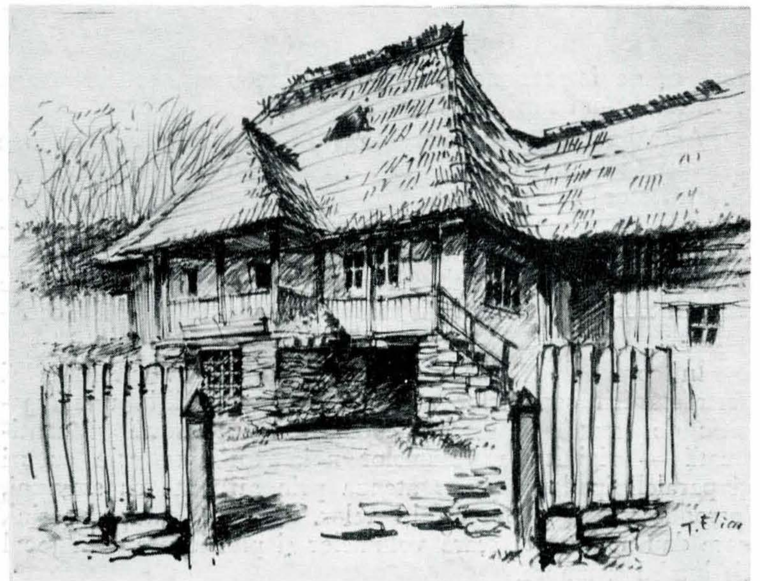
Casa țăranului nostru este primitoare, veselă, însorită, florile își au rolul lor decorativ. Jardiniera este un element legat de plastica fațadelor, ea se poate păstra la parapetul loggiilor moderne. De asemenea, se pot menține și adapta, streașina care își are rolul funcțional și decorativ, bolta și arcada care sînt expresiile constructive ale cărămizii. Azbocimentul și tabla pot înlocui șița, însă căutîndu-se a se obține prin forma și montarea lor o vibrare de umbre și lumini a învelitorii.

Să recomandăm păstrarea albului imaculat al spoielii în fațade, evitîndu-se vinacetul, uleiul și mai ales folosirea culorilor stridente care nu se compun.

Nu rareori panourile de beton armat prefabricate, nestudiate ca forme și dimensiuni, înlocuiesc împrejurimile de lemn; coloane cu capitele necorespunzătoare din ipsos înlocuiesc stîlpii zvelți ai cerdacurilor și o întreagă gamă de profile și ornamente din ciment, lipsite de orice inspirație, alterează paramentul fațadelor.

Din istoria arhitecturii se desprinde că abuzul de decorație care distruge acuratețea formelor și a liniilor constructive, duce la „decadență". Și fiecare stil a avut perioada de declin, proces care se întîmplă și la noi, în mediul rural,

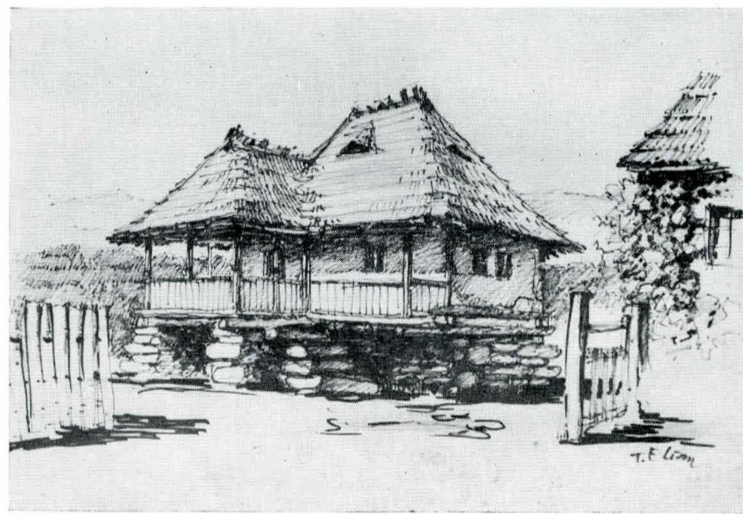


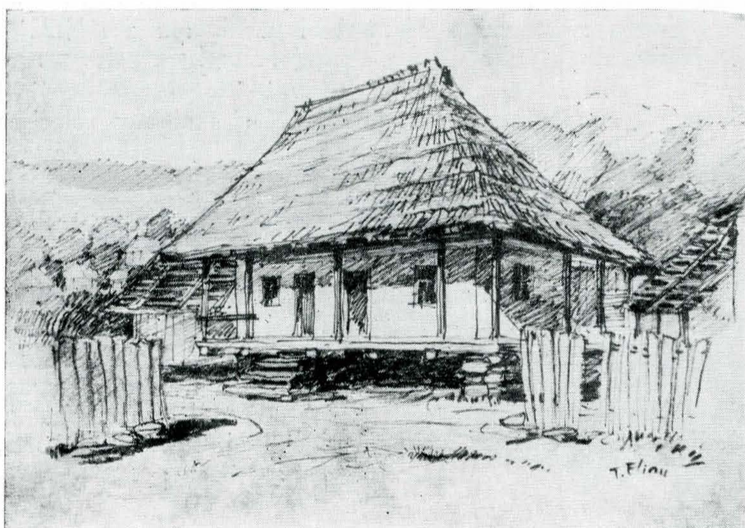














ceea ce ne impresionează pentru un moment, considerat ca rezultatul unui spirit inovator.

Actualmente, se construiește mult și de aceea se impune o exigență mai mare din partea Direcțiilor de sistematizare și arhitectură județene la eliberarea autorizațiilor de construcție, un control mai sever pe teren pentru respectarea avizelor, un discernămînt mai mare pentru păstrarea și conservarea „in situ" a ansamblurilor de case vechi, reprezentative ca arhitectură populară și încadrarea lor în mediul înconjurător.

În compoziția urbanistică — rezultantă a extinderii și restructurării comunelor noastre, în care tradiția unui specific de esență populară trebuie să fie păstrată și continuată — rigiditatea volumelor noi, exprimate prin cuburi și paralelipipede se poate atenua prin șarpante cu streașini, introducerea loggiilor și foișoarelor, marcarea unor streașini, care dau mai multă scară volumelor și plasticitate prin jocul de lumini și umbre.

Nu vor fi neglijate nici detaliile decorative, stilizate și interpretate din materiale noi sugerînd motivele populare ce apar ca accente vii pe fațadele vechilor case țărănești. Și să nu se uite rolul plantației, care atenuează formele mai puțin reușite ca arhitectură și dă colorit viu unor fronturi de clădiri prea uniforme. Mușcata din fereastră reflectă ceva din sufletul nostru. Nu trebuie neglijată.

Prin concursuri publice cu teme de locuințe — individuale, grupate și colective — în mediul rural, se poate ajunge la proiecte care să satisfacă atît cerințele de locuire, cît și factorul economic și aspectul plastic.

Schițele prezentate sînt ale unor case vechi de 100—200 ani din comuna Călimănești, județul Vîlcea. Ele sînt numai cîteva din multele clădiri populare dispersate pe tot întinsul țării, fiecare avînd însă caracterul și specificul local al zonelor respective.

Le-am schițat din dorința de a se păstra imaginile unor clădiri, cu valoare de monumente, care tind să dispară.

CASE BUCUREŞTENE CU PICTURI MURALE DIN PRAGUL SECOLULUI AL XX-LEA (I)

PETRE OPREA

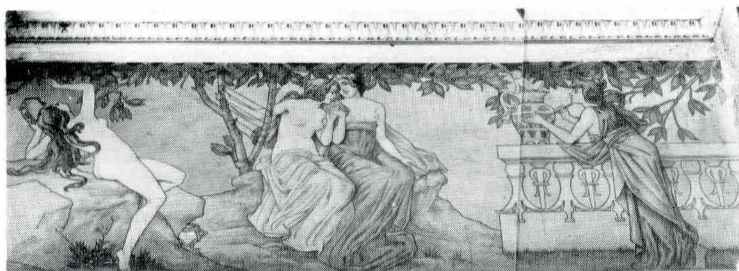
I. În prezent putem semnala puţine interioare de case bucureştene din pragul secolului al XX-lea pictate sub influenţa „Jugendstilului" austriac, deşi numeroase informaţii ne fac cunoscut că ele ar fi fost extrem de multe. Cea mai reprezentativă şi mai bine conservată pictură de acest gen se află în locuinţa din Calea Griviţei nr. 48, unde se mai păstrează plafonul dormitorului şi cel al bibliotecii, precum şi o friză cu şase scene mitologice în coridorul de la intrare.

Locuinţa a fost construită între 1899—1900 şi pictată imediat de însuşi proprietarul ei, pictorul decorator Fritz Elsner (1859—1927). El a sosit la Bucureşti în 1884, chemat de profesorul său, Veitt, spre a-l ajuta la pictarea bisericii Domniţa Bălaşa. După numai un an Fr. Elsner lucrează pe cont propriu, încheind un contract în asociaţie cu pictorul vienez Josef Kott (Bucureşti, 17 august 1885). Contractul încheiat pe 5 ani, stipula că ambii pictori *„se obligă a executa toate lucrările care vor fi efectuate de ei sau de unul dintre ei în tovărăşie"*, pînă în 1890 şi că doar *„singura excepţie o constituie lucrările de la Castelul Peleş din Sinaia, care va fi efectuată pe socoteala d-lui Kott"*. Dintr-un registru rămas în familie, Elsner ar fi lucrat şi el cîtva timp la Castelul Peleş, ca salariat al lui Kott. La expirarea termenului asociaţiei — 1890 — Elsner, de acum căsătorit şi cu intenţii de a deveni cetăţean român, încheie socotelile comune, urmînd să lucreze pe cont propriu. Încă din 1889 a cumpărat un loc cu un corp de case în Calea Griviţei (fost drumul Tîrgoviştei), nr. 5, suburbia Sf. Voevozi, de la Valter Francisc, care le moştenise în 1877 de la fratele său Valter Scarlat. La rîndul său, acesta le cumpărase de la Elena Fălcoianu (soţia căpitanului Mihail Fălcoianu), care în 1865 le primise de zestre. Cîţiva ani mai tîrziu, pentru că treburile îi mergeau foarte bine, iar fetele ajunseseră la vîrsta măritişului, îşi construieşte pe locul rămas liber o nouă locuinţă cu un etaj, pictînd-o el însuşi.

Pictura de pe plafonul dormitorului (de formă aproape pătrată, acoperind pe o latură, dinspre stradă, şi un balcon interior dreptunghiular) a suferit în anul 1941 multe retuşuri, nu tocmai fericite, necesitate de numeroasele crăpături produse de cutremurul din 1940.

Ambele dreptunghiuri prezintă fiecare cîte un centru de formă ovală, redînd un cer albastru de vară, acoperit pe alocuri cu nori albi străvezii, înconjurat de ghirlande de flori şi crengi înflorite, pînă la marginea plafonului, care are, la întretăierea cu pereţii, o baghetă îngustă de culoare albastru închis, jucînd rolul unei rame care să susţină aeriana luxurianţă vegetală. Fondul cîmpului înflorat este pictat în diverse culori de brun, iar florile în tonuri pale de roz şi roşu, împerecheate cu variatele nuanţe de verde ale frunzelor şi de brunuri ale crengilor. Prin dispunerea crengilor înflorite şi a florilor de-a lungul spaţiului ce redă cerul, se creează privitorului impresia unei mişcări circulare, în jurul acestuia. Mişcarea este oprită, însă, de direcţiile paralele amintind aşezarea spiţelor unei roţi, de-a lungul cărora sînt distribuite florile în funcţie de mărimea acestora, de la centru către extremităţi, ca şi de coloritul lor, care devine din ce în ce mai accentuat înspre margine. Această modalitate compoziţională are menirea să imprime privitorului dorinţa

1





2

Fig. 1, 2. Detalii din pictura holului şi a plafonului bibliotecii clădirii din Calea Griviţei, 48. *Fig. 3.* Plafonul fostului dormitor al clădirii din str. Gabriel Peri, 2. *Fig. 4, 5.* Panouri decorative din holul locuinţei din str. Budişteanu, 28 bis.

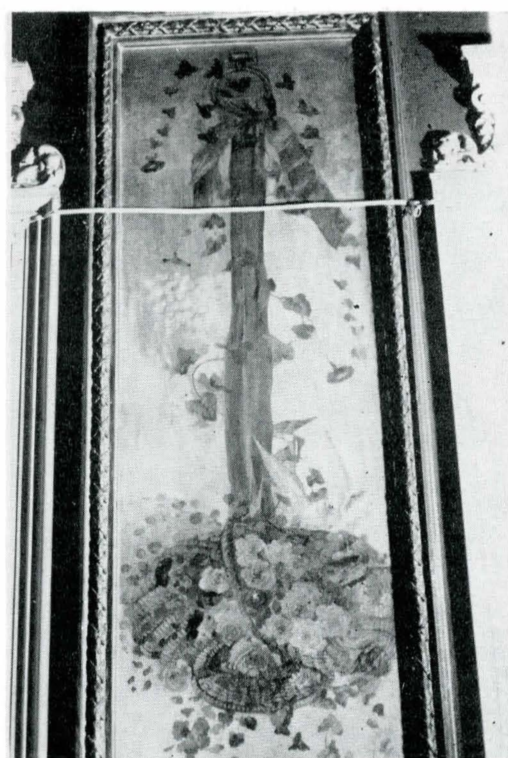
3



4



5



de a contempla circular bogăţia florală, ca apoi să se recreeze pe spaţiul odihnitor al albastrului central. Este o izbîndă decorativă, realizată în spiritul Jugendstilului austriac.

Plafonul bibliotecii are pictură pe pînză maruflată, executată de artist cîţiva ani mai tîrziu decît plafonul dormitorului (1902—1903). Într-o ramă ovală din lemn sculptat este pictată o compoziţie realizată în nuanţe de brunuri, avînd contururile trasate cu negru, care actualmente s-au întunecat.

În centrul plafonului, din locul de susţinere a candelabrului, un buchet de flori de crin îşi prelungeşte tijele meandric pînă la marginile compoziţiei înlănţuindu-şi lujerele de jur împrejurul ramei care încadrează patru medalioane dispuse două cîte două afrontat, fiecare avînd cîte trei personaje ce participă probabil la o scenă mitologică, al cărei sens nu-l cunoaştem. Spaţiile dintre ovalul compoziţiei şi restul plafonului sînt acoperite de o catifea bej cu motive florale, folosită şi la tapiţeria mobilierului.

Şi în cazul decoraţiei acestui plafon avem de-a face, clar, cu preceptele Jugendstilului.

Scena este realizată într-un desen trasat cu o linie viguroasă, culoarea jucînd un rol secundar, acela de a crea suprafeţe care să armonizeze spaţiile.

Holul îngust şi lung de la intrare are pictate în spaţiul de deasupra uşilor, pînă la plafon, şase compoziţii, probabil narînd o legendă nordică, deşi fiecare scenă pare tratată de sine stătător.

Pictura degajă o atmosferă romantică şi este o realizare tipică Jugendstilului austriac, de un caracter mai pregnant decît în celelalte două picturi ale plafoanelor.

În posesia nepoatei sale, Luisa Şoimescu, se păstrează mai multe schiţe de plafoane, tratate minuţios în desen şi culoare pînă la ultimul detaliu, căci urmau desigur să fie mărite pentru execuţie, dar care din păcate sînt concepute doar pentru a fi transpuse în lemn intarsiat, precum şi un registru indicînd picturile pe care le-a executat între 1885—1890[1].

II. Locuinţa din str. General Budişteanu nr. 28 bis, clădită în 1895, păstrează actualmente toată pictura decorativă, care înfrumuseţează holişorul de la intrare şi holul mare, realizată în 1896.

Holişorul are plafonul pictat într-un albastru lăptos, redînd cerul, avînd două jerbe de flori, viu colorate altădată (diverse nuanţe de roşu şi verde), dispuse afrontat în diagonală, una pe latura de la intrarea în clădire, cealaltă pe latura opusă.

În holul mare, se află cinci panouri pictate, încadrate de rame excesiv de late şi înalte, cu multe muluri din stuc, acoperite cu bronz, unul pe peretele opus uşii de intrare şi cîte două, pandant, pe ceilalţi pereţi. Pe primul panou din dreapta, cum intri în hol, este pictată o draperie de catifea roşie, strînsă jos, în multe falduri, lăsînd să se vadă un imens buchet de flori. Compoziţia apare pictată şi pe panoul de pe peretele opus, dar motivul nu este riguros acelaşi, atît în privinţa coloritului cît şi a desenului. Cel de-al doilea panou de pe peretele din dreapta reprezintă o scenă cu trei femei nude, simbolizînd probabil cele trei graţii, avînd jos, în dreapta, numele artistului şi data execuţiei picturii: ANGEL [18]96.

Panoul pandant înfăţişează o femeie stînd pe o bancă în grădină şi citind o scrisoare, desigur de dragoste, întrucît în spatele ei pluteşte, ca un fluture, Cupidon.

Panoul de pe peretele din fund redă o eşarfă suspendată în partea superioară într-o verigă, iar jos susţinînd un coşuleţ cu flori.

La toate cele cinci panouri desenul este stîngaci, iar coloritul violent, denotînd că artistul, ANGEL, nu stăpînea arta picturii.

Semnalăm acest ansamblu de pictură murală, întrucît aparţine unui pictor bucureştean a cărui activitate ne este necunoscută şi totodată ne prezintă o preferinţă a epocii îndreptată spre o căutare romantico-simbolistă.

III. În strada Gabriel Peri nr. 2, la etajul I, ocupat acum de Întreprinderea Electronum, un birou foarte spaţios, altădată dormitor, are plafonul pictat. Încadrată de un rînd de casetoane din stuc, bogat ornamentate şi avînd fiecare în centru cîte o rozetă, o scenă, pictată reprezintă un cer pe care zboară zglobiu trei grupuri de îngeri, multe păsări şi fluturi. Pictura, retuşată foarte mult după 1957, este probabil realizată în ultimul deceniu al secolului trecut, de un artist influenţat de decoraţia murală franceză şi care cunoştea bine legile perspectivei plafonante.

IV. Casa în care se află actualmente instalată Întreprinderea Prodexport, din str. Gabriel Peri nr. 5, mai păstrează plafonul unei încăperi şi întreg peretele fundal al scării ce duce la etaj acoperite cu picturi realizate imediat după terminarea construcţiei, probabil între 1901—1905.

Pictura (ulei pe pînză maruflată) din casa scării reprezintă o serbare în parcul unui castel, amintind scenele galante ale lui Watteau. Ea este semnată de pictorul academic Toudouze, care a expus de mai multe ori la Bucureşti între 1896 şi 1910, în cadrul expoziţiilor itinerante de artă franceză în străinătate.

Actualul birou al directorului general, fost unul din dormitoare, are plafonul pictat în ulei, cu scene reprezentînd două grupuri de tinere fete, care ocupă tot spaţiul compoziţiei, lăsînd să se întrevadă printre ele cerul. Lucrarea poartă semnătura unui artist neidentificat: MARIOTON.

Se ştie că pe plafonul văruit al secretariatului şi al cabinetului directorului, care altădată constituiau o singură încăpere, iar actualmente sînt despărţite de un perete, se află pictată o compoziţie.

1 Dintre ele semnalăm în 1885 pictura tavanului camerei de muzică şi pictura pereţilor salonului francez din palatul regal; pictura tavanului din locuinţa d-nei Iarka; în 1886 pictura unui tavan în stil pompeian şi un salon în ulei şi cu aur din locuinţa d-lui Pascu; în 1877 pictura salonului şi dormitorului casei d-lui Oppler; pictura sălii de intrare a Curţii de casaţie; pictura tavanului şi pereţii unui antreu la casa d-lui Rosetti; în 1888 pictura tavanului şi pereţii sufrageriei în stil gotic din casa d-lui Filipescu; pe faţada clădirii Algiu o frescă pe ciment policrom; în 1889 a pictat tavanul salonului casei d-lui Marghiloman; în 1890 a pictat tavanele şi parţial pereţii din locuinţa baroanei V. Hertz.

Fig. 6, 7, 8. Scene din pictura holului scării clădirii din str. Gabriel Peri, 5.



Pe marginea unor considerații privind „zidul medieval“ de la Păcuiul lui Soare

RADU POPA

Într-o notă intitulată *Cîteva considerații în legătură cu un zid medieval de la Păcuiul lui Soare*, publicată de Petre Diaconu în „Buletinul Monumentelor Istorice“, 2/1973, an XLII, p. 33—36, se fac precizări noi asupra complexelor din secolele XIII—XIV aflate în incinta cetății bizantine de pe insula Păcuiul lui Soare. Implicațiile istorice ale acestor precizări ca și importanța, în general, a cercetărilor de la Păcuiul lui Soare, chemate să contribuie la reconstituirea istoriei Dunării de Jos din primele secole ale mileniului nostru, ne îndeamnă să facem unele observații pe marginea celor expuse de autor.

În primul rînd, cîteva îndreptări privind ilustrația notei. În fig. 1 (p. 34), cu legenda *„Extremitatea zidului medieval, acoperită de apă“*, nu este reprodus cîtuși de puțin zidul aflat în discuție (numit în text „medieval“ pentru a-l deosebi de zidul bizantin de incintă, acesta din urmă fiind numit simplu „zidul“ în fig. 3 de la p. 35 unde este reprodus și fiind considerat probabil „medieval timpuriu“), ci apar pietrele care marchează, în albia actuală a Dunării, traseul zidului de nord al cetății, construit de bizantini la sfîrșitul secolului al X-lea. Pe de altă parte, fig. 5, 6 de la p. 36 despre care se spune în legendă că ar reprezenta *„Profilele secțiunii S VII“*, cuprind în realitate o porțiune din profilul vestic al secțiunii VII și o porțiune din profilul nordic al secțiunii III d. Probabil că la această din urmă porțiune de profil se referă considerațiile de la p. 35, unde este vorba despre *„situația ... din sectorul IV“* și despre *„straturile nr. 22, 23, 24“* care nu au corespondent în legenda profilelor, unde numerotarea straturilor se oprește la nr. 21.

O nedumerire în plus se naște din compararea profilului vestic al secțiunii VII, publicat sub fig. 5, cu planul general al săpăturilor de la Păcuiul lui Soare. Acest plan, publicat în mai multe rînduri[1], marchează în secțiunea VII la o distanță de 3 m spre nord de „zidul medieval“ în discuție, existența unui alt zid. Or, pe profilul publicat acum, deși este reprodusă o porțiune de peste 8 m lungime în direcția care ne interesează, nu apare și al doilea zid găsit în secțiunea VII. Dacă situația consemnată în planul general este reală, atunci profilul la care ne referim lasă impresia a fi o versiune, simplificată în birou, a documentului de șantier. Impresia este mai mult întărită de constatarea că, în planul general publicat în 1966 și în monografia din 1972, zidul „medieval“ apare ca fiind intersectat de profilul vestic al secțiunii VII pe o lungime de 2,20—2,50 m, în timp ce în profilul publicat această lungime este de 3,80 m.

Zidul „medieval“ de la Păcuiul lui Soare a fost cercetat în toamna anului 1958, printr-o singură secțiune, aceea al cărei profil este acum publicat. În raportul întocmit pentru cercetările din acel an, P. D. afirma că zidul aparține primului nivel al stratului de viețuire din secolul XIV- începutul secolului XV și *„că spre exterior fundația acestui zid a fost pusă direct pe un strat de înălțare, ridicat peste nivelul din a doua jumătate a secolului XIII și primii ani ai secolului XIV“*[2]. Într-o prezentare de ansamblu a rezultatelor obținute în primii cinci ani de cercetări de la Păcuiul lui Soare, același autor afirmă că zidul în discuție datează din a doua jumătate a veacului al XIV-lea[3]. Cinci ani mai tîrziu, același zid a fost datat de P. D. chiar *„pe la 1400“*[4], pentru ca, după altă perioadă de 5 ani, datarea zidului să coboare din nou *„la începutul secolului al XIV-lea“*[5]. În sfîrșit, în volumul monografic publicat în 1972, P. D. renunță la precizări de detaliu mulțumindu-se cu afirmația că acest zid este *„din secolul al XIV-lea“*[6]. Poziția oscilantă pe care a avut-o P. D. în datarea zidului „medieval“ este consemnată de altfel chiar și în nota la care ne referim (p. 35, nota 24), fără ca totuși să fie menționată și datarea extremă de care s-a bucurat zidul, aceea din jurul anului 1400.

În ce ne privește, ne-am referit și noi la același zid, într-o succintă prezentare a locuirii din secolele XIII—XIV de la Păcuiul lui Soare, afirmînd în 1963 că zidul a fost ridicat *„la mijlocul veacului al XIV-lea“*[7]. Adoptînd această datare, concordantă cu aceea propusă de P. D. în 1961, ne-am întemeiat pe observații proprii repetate, realizate pe malul Dunării, unde profilul natural creat prin ruperea de către ape a unor porțiuni din așezare punea în evidență faptul că zidul „medieval“ a avut o temelie mai îngustă decît partea lui superioară, că această temelie se adîncește în primul nivel al stratului de viețuire din secolul al XIV-lea și că limita dintre temelie și elevația zidului corespunde riguros limitei dintre cele două nivele ale stratului de viețuire din secolul al XIV-lea. Acum 12 ani, cele două nivele erau datate în linii mai generale în prima, respectiv a doua jumătate a secolului al XIV-lea cu o posibilă prelungire a ultimului nivel în primii ani ai secolului al XV-lea. Cercetările ulterioare, din colțul de nord-est al cetății, ne-au dus la convingerea că limita dintre cele două nivele se plasează, cronologic, puțin după mijlocul secolului al XIV-lea.

În nota care stă la originea acestor pagini, P. D. aduce unele completări privind tehnica de construcție a zidului „medieval“. Aflăm astfel că zidul a avut un șanț de fundație săpat în trepte, cu porțiunea superioară lată de 2,70—2,80 m, pe o adîncime de 0,60 m și cu porțiunea inferioară lată de 1,70 m, pe o adîncime de 0,20 m. Fundul acestui șanț *treptat* a fost întărit cu piloți de stejar și a fost prevăzut cu bîrne-talpă, așezate în lungimea zidului. Aflăm apoi că *„la aproximativ 0,50 m mai sus de temelie, constructorii au realizat un prag (crepida) lat între 0,08 și 0,15 m“* (p. 34), afirmație surprinzătoare deoarece din ea rezultă că o porțiune de 0,60 m din temelie și una de 0,50 m din elevația zidului au grosimea identică și rămînem astfel cu totul nelămuriți asupra criteriilor după care P.D. a fixat în locul respectiv limita dintre temelia și elevația zidului.

Aceste observații nu rezultă din săpătura sistematică practicată în 1958 ci, așa cum chiar autorul lasă să se înțeleagă, din cele care se pot sau care s-au putut vedea la un moment dat în profilul natural de la malul Dunării[8]. Probabil că tot de acolo provine și ilustrația publicată sub fig. 4, reprezentînd urmele unor pari sub o temelie de zid (p. 35). Oricum, din profilul publicat nu rezultă nici unul dintre aceste detalii, ci doar existența unui zid intersectat pe o lungime de 3,80 m (!), pe care se poate eventual distinge „crepida“ amintită. Este cazul să spunem că din profilul publicat nici nu puteau să rezulte măcar o parte din detaliile de construcție a zidului, pentru simplul motiv că profilul redă o săpătură incompletă, oprită înainte de încheierea firească a cercetării. Nici pe latura sudică (exterioară) și nici pe latura nordică (interioară) a zidului reprezentat în profilul secțiunii VII, nu s-a ajuns la stabilirea pragului sau a pragurilor de retragere a temeliei, pe care P.D. le-a observat în malul Dunării. Deși săpătura s-a adîncit, așa cum rezultă din profil, cu încă 3 m pe exteriorul zidului, după surprinderea feței sale, au rămas neclarificate atît limita dintre elevația și temelia zidului cît și raportul acestei limite cu straturile marcate în profil. Pe latura interioară a zidului, o platformă a rămas nesăpată în locul în care se putea surprinde pragul amintit sau limita dintre temelia și elevația zidului. Aici apare în profil o mică îngroșare, de cca 0,05 m a feței zidului, îngroșare care dacă ar fi identică cu nivelul de construcție a zidului, ar pleda pentru datarea acestuia la mijlocul secolului al XIII-lea, în orice caz la începutul nivelului marcat ca fiind din secolul al XIII-lea. Dar judecînd după același profil, o groapă umplută cu dărîmături a tăiat legăturile stratigrafice dintre porțiunea dezvelită a feței zidului și interiorul cetății.

Ne grăbim să precizăm că printr-o cercetare completă nu avem în vedere dezgolirea integrală a temeliei zidului „medieval“, inclusiv săparea pe sub talpa temeliei sale și, în acest sens, putem înțelege de ce au scăpat în 1958 observației, consolidările de lemn din substrucție și chiar existența retragerii inferioare a temeliei. Dar o cercetare completă presupune totuși surprinderea, pe amîndouă fețele zidului, a limitei superioare și inferioare a temeliei sau, în cazul dat, a adîncimii de la care temelia se îngustează, precum și relația acestor puncte cu diferitele depuneri din zona respectivă, fie și numai ca nivelment general dacă legăturile directe au fost tăiate.

Dacă nota semnată de P. D. și-ar fi propus doar să completeze datele privind tehnica de construcție a zidului „medieval“, intervenția noastră nu s-ar justifica deși chiar și în acest caz, existența acelei temelii „treptate“ ar justifica un semn de întrebare. Dar această notă, alăturînd unei situații stratigrafice neclarificate și neconcludente observații făcute în ruptura malului Dunării, propune o nouă datare a zidului. Pentru aceasta, P. D. procedează la un comentariu al profilului (p. 33), profil despre care credem că oglindește o situație sensibil deosebită de aceea pe care o stabilește autorul.

Comparînd nivelele din secolele X—XI, așa cum sînt marcate, și observînd importantele deosebiri dintre situația de pe latura exterioară și acea interioară a zidului „medieval“, am putea pe bună dreptate observa că ele pledează pentru existența zidului încă din secolul al X-lea, deoarece doar prezența lui ar putea explica lipsa de continuitate a straturilor marcate cu nr. 2, 3, 4 și 9, straturi care s-au depus pe orizontală. Desigur că nu propunem o asemenea datare, ci socotim drept cea mai plauzibilă explicare a situației, modificarea de către apele Dunării, prin spălări și depuneri succesive, a stratigrafiei din zona situată la sud de zidul „medieval“. Această modificare ar fi ulterioară înălțării zidului „medieval“ și l-ar dispensa pe P.D. de explicația artificioasă a *„straturilor răsturnate“* (p. 33).

Pe de altă parte, nici observația lui P.D., referitoare la zona aflată la nord de zid, după care acolo, în momentul construirii zidului *„s-a trecut la răzuirea parțială a nivelurilor 13, 14, 15, 16 și 17, dinspre interiorul cetății“* (p. 33), nu concordă cu realitatea. O simplă privire aruncată pe profil poate încredința pe oricine că nivelurile 12—15 au fost răzuite cu ocazia întinderii nivelului 16, că nivelul 17 nu are nici o legătură cu această „răzuire“, că între nivelele 16 și 17 există o dungă de mortar care ar putea să aibă o importanță deosebită dacă ar fi în mod cert nivel de construcție a zidului[9]. Dar această dungă de mortar, la fel ca și straturile 12—17, nu ajunge pînă la zid, iar pe zid nu este marcată limita dintre temelie și elevație.

Toate aceste îndreptări și observații ar putea să pară ca ținînd de domeniul detaliilor puțin importante și, pînă la un anumit punct, chiar țin de un astfel de domeniu. Înșirarea lor a fost totuși necesară pentru a justifica opinia noastră că *„analiza profilelor* (la plural? nota noastră R.P.) *secțiunii VII“* nu îl „îndritu-

[1] Cf. fig. 2 din „Dacia“ N.S., V, 1961, p. 486; fig. 2 în „Dacia“, N.S. X, p. 366 sau P. Diaconu, D. Vîlceanu, *Păcuiul lui Soare. Cetatea bizantină*, I, București, 1972, fig. 4.

[2] „M.C.A.“, VII, 1961, p. 606.

[3] „Dacia“, N.S., V., 1961 p. 500.

[4] *„aux alentours de l'an 1400“* în „Dacia“, N.S., X, 1966, p. 371.

[5] Petre Diaconu, *Cetatea bizantină din insula Păcuiul lui Soare*, „B.M.I.“, nr. 1, 1971, p. 17.

[6] P. Diaconu, D. Vîlceanu, *op. cit.*, p. 45.

[7] R. Popa, *Păcuiul lui Soare. O așezare dunăreană cu trăsături urbane în veacurile XIII—XIV*, „Studii“, 1, an. XVII, 1964, p. 108—109.

[8] După descrierea „artificiilor tehnice“, se spune că bîrnele așezate sub temelie *„se observă... în ruptura zidului, din malul Dunării“*.

[9] În treacăt fie spus, dacă nivelul 17, care acoperă această dungă de mortar, ar fi fost „răzuit“ în momentul construirii zidului, așa cum susține autorul, atunci dunga de mortar nu poate fi nivel de construcție al zidului, acesta din urmă aflîndu-se undeva mai sus, într-un nivel corespunzînd unei epoci mai tîrzii.

ieşte“ pe P.D. să susţină că momentul începerii construirii zidului se plasează *„la sfîrşitul secolului al XIII-lea sau la începutul secolului al XIV-lea“* (p. 35). Altfel spus, în profilul publicat nu există argumente pentru modificarea datării adoptate anterior.

Probabil că din dorinţa de a întări greutatea „consideraţiilor“ făcute asupra zidului „medieval“ sau poate datorită înţelegerii lipsei de trăinicie a argumentării, P.D. aduce succint în discuţie (p. 35) şi situaţia din altă parte a cetăţii şi anume din sectorul IV, susţinînd că acolo s-ar observa *„un strat de pămînt galben nisipos (conţinînd din loc în loc şi cîte un fragment ceramic sau o bucată de piatră)“*, strat care ar reprezenta o nivelare ulterioară unui moment de distrugere a cetăţii şi care *„se interpune nivelului din a doua jumătate a secolului al XIII-lea şi nivelului din secolul al XIV-lea“*. Această situaţie se poate verifica pe al doilea din cele două profile publicate sub fig. 5—6, profil care, aşa cum am arătat, nu face parte din *„profilele secţiunii S VII“*, ci este din sectorul IV. Regretăm că pe legenda profilului nu există numerotări care să ne dea posibilitatea de a înţelege la ce se referă P.D. cînd afirmă că *„straturile 22, 23, 24... sînt straturi depuse... la sfîrşitul secolului al XIII-lea sau începutul sec. XIV, înainte de a se trece la construirea zidului de incintă“* (p. 35). Pe profilul respectiv, între nivelul marcat ca fiind din secolul XIII şi cel marcat ca fiind din secolele XIV—XV nu se află nici un *„strat de pămînt galben nisipos“*, ci o placă sau o dungă de mortar care se opreşte spre vest într-un bloc de piatră. Dacă autorul are în vedere stratul pe care l-a marcat ca reprezentînd *„dărîmătură cu mortar şi pietre“*, atunci observăm că acest strat se află între nivelul din secolul XI şi dărîmătura tîrzie, din epoca turcească, şi că pe profil nu există nici un element pentru plasarea lui, mai devreme sau mai tîrziu, în cuprinsul secolelor XIII—XV.

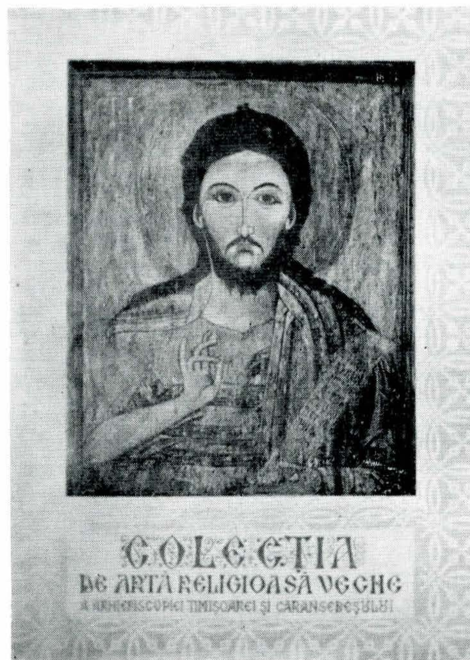
Abia dacă mai este nevoie să precizăm, în încheierea observaţiilor noastre, că cele „cîteva consideraţii“ făcute de P.D. în legătură cu zidul „medieval“ de la Păcuiul lui Soare nu pot să dovedească construirea lui la sfîrşitul secolului al XIII-lea sau la începutul secolului al XIV-lea şi nici să-l pună în legătură, chiar şi *„cu rezervele cuvenite“* (p. 36), cu refacerea cetăţii în urma *„unui atac tătăresc care s-ar fi consumat în anul 1285“*. Prin urmare *„ipoteza localizării Vicinei la Păcuiul lui Soare“* (p. 36) — şi cu aceasta probabil că am ajuns la mobilul „consideraţiilor“ lui P.D. — *nu* „poate fi coroborată şi de nivelul de distrugere de la sfîrşitul secolului al XIII-lea“, deoarece acest nivel de distrugere, dacă el există realmente, trebuie ilustrat şi prezentat cu mijloace adecvate.

Un exemplu de urmat

ALEXANDRU EFREMOV

Cercetătorii trecutului artistic românesc nu sînt prea răsfăţaţi cu publicaţii care să constituie un instrument de muncă şi referire. Fără îndoială, lucrări de popularizare, de bună calitate, sînt necesare. Însă condiţia esenţială pentru ca o asemenea lucrare să-şi atingă scopul şi să nu fie doar o înşiruire mai mult sau mai puţin reuşită a unor idei de împrumut adesea neverificate sau, ceea ce este şi mai periculos, idei proprii nejustificate ştiinţific, este ca la bază să existe o cercetare şi cunoaşterea temeinică a subiectului tratat. Exigenţa faţă de lucrările de popularizare este cu atît mai justificată, cu cît sinteza, generalizarea, atît de dificil de realizat şi care trebuie să constituie conţinutul său se adresează unui public care nu este de strictă specialitate şi pot avea un efect invers celui scontat. Norocul constă în faptul că este greu să convingi pe cineva de un lucru de care nu este convins. Ne ferim să aducem exemple, de care din păcate nu ducem lipsă, de teama că cei omişi s-ar simţi lezaţi.

Această digresiune a fost necesară pentru a sublinia importanţa apariţiei *Catalogului Colecţiei de artă religioasă veche a arhiepiscopiei Timişoarei şi Caransebeşului,* alcătuit de Pr. Ion B. Mureşianu, care ne permite să cunoaştem încă o părticică din patrimoniul nostru artistic. Numele lui Ion B. Mureşianu este bine cunoscut celor care se ocupă cu trecutul Banatului, cărturarul avînd numeroase şi valoroase contribuţii la cunoaşterea istoriei şi culturii acestui străvechi ţinut românesc.



Un catalog constituie baza ştiinţifică fundamentală a unei colecţii, atît pentru cei ce lucrează la conservarea, cunoaşterea şi punerea în valoare a obiectelor ce o constituie, cît şi pentru toţi cercetătorii din domeniul respectiv.

Elaborarea unui catalog de colecţie este o muncă de „sclav“ cu înaltă calificare profesională, anevoioasă şi perseverentă cu implicaţii în studiul comparativ cu alte opere existente în ţară sau peste graniţe, presupunînd o cunoaştere temeinică şi cercetarea unei vaste bibliografii. Timpul cerut de elaborarea unei asemenea lucrări de migală este foarte mare. Ea cere din partea autorului pasiune şi abnegaţie. Şi numai cei ce nu au lucrat la alcătuirea unui catalog uită adesea că sub această formă aparent modestă, dar extrem de utilă, indispensabilă chiar, se ascunde o înaltă calitate, volum de muncă şi timp îndelungat.

Sub această prismă trebuie privit catalogul alcătuit de Ion B. Mureşianu, care în afara datelor strict necesare pentru identificarea şi situarea în timp şi spaţiu a lucrărilor — autorul, datarea, tehnica, dimensiuni, inscripţii, provenienţa şi nr. de inventar — oferă posibilitatea emiterii unor judecăţi de valoare cu privire la climatul cultural şi artistic al Banatului de altădată. Această recenzie ar fi putut fi intitulată „o carte cu un titlu nepotrivit“ deoarece autorul a depăşit cu mult exigenţele unui catalog, unui prim catalog de colecţie. Cu modestie autorul ne dă „pe tavă“ sinteza unei munci de cercetare anevoioase, asidue şi calificate. Ne referim în special la capitolul „Cărţi de cult“ (pag. 69—73) unde cele aproape 150 de titluri au o rubrică „Alte exemplare în eparhie“ care ne permite dintr-o aruncătură de ochi să cunoaştem circulaţia cărţii în Banat, fiind vorba atît de lucrări apărute pe teritoriul ţărilor române, cît şi în străinătate, să constatăm astfel legăturile culturale între toate provinciile istorice româneşti. Dar numai această rubrică cîte căutări, cercetări, depistări presupune? Numai generozitatea autorului a făcut ca în „Catalog“ să fie cuprins capitolul „Zugravi şi Pictori“ (bănăţeni sau care şi-au desfăşurat activitatea în Banat), ce putea constitui un studiu aparte.

Ar mai fi multe de spus cu privire la conţinutul catalogului lui Ion B. Mureşianu şi a „Cuvîntului lămuritor“ care-l precede, însă nici tema propusă şi nici spaţiul nu ne-o permit.

Desigur că s-au strecurat şi unele erori de datare, fără îndoială că vor exista păreri diferite cu privire la modul de organizare a materialului, de clasificare şi succesiune (ne referim în special la capitolul icoane), cu siguranţă că lucrarea poate şi trebuie chiar să sufere completări şi îmbunătăţiri în timp (chiar autorul, sîntem convinşi, ar face unele modificări, acum, după imediata ei apariţie, vezi capitolul „Antimise“ (pag. 56), negreşit se vor face auzite voci care vor aduce critici, vor înfiera unele greşeli inerente dealtfel unei asemenea lucrări, dar ele trebuie luate ca atare, deoarece vin din partea unora care nu-şi pot afirma „competenţa“ într-un mod mai constructiv.

Paralel cu textul, ilustraţia fotografică abundentă pentru o asemenea lucrare (25 reproduceri color şi 126 alb-negru) şi prezentarea grafică care foloseşte reproduceri după frontispicii, majuscule şi viniete din manuscrise bănăţene, facilitează cunoaşterea nu numai a patrimoniului colecţiei, ci şi a artei Banatului în general, constituind prima lucrare de acest gen în domeniu, utilitatea fiind cu atît mai mare cu cît sînt puţini la număr cei ce s-ar putea lăuda cu cunoaşterea artei vechi din această provincie istorică românească. Şi la acest capitol autorul şi-a adus aportul cu prisosinţă, căci lui îi aparţine tehnoredactarea, macheta şi coperta cărţii.

Fără îndoială că o lucrare de o asemenea importanţă, cu multiple implicaţii de ordin ştiinţific, artistic şi economic, nu ar fi putut vedea „lumina tiparului“ fără înţelegerea, sprijinul şi îndrumarea unui cărturar şi om de cultură cum este I.P.S. Nicolae Corneanu, Mitropolitul Banatului, care prefaţează lucrarea, dînd şi cu acest prilej dovada unei înalte ţinute ştiinţifice, etice şi patriotice.

Satisfacţia ce ţi-o prilejuieşte aşternerea cîtorva rînduri pe marginea unei lucrări meritorii, care-ţi împrospătează încă o dată amintirea frumoasei expuneri ale principalelor exponate din colecţie în Muzeul Mitropoliei Banatului din Timişoara, este umbrită la gîndul că alte muzee, cu tradiţii şi posibilităţi mult mai mari nu au întocmit încă un catalog cu date cît de sumare, dar care să facă cunoscut întregul lor patrimoniu. Refuzăm să credem că lipsesc oameni competenţi şi entuziaşti. Factorii de răspundere ar trebui poate să-şi îndrepte atenţia asupra acestui aspect al problemei, mai cu seamă acum, cînd partidul şi statul şi-au îndreptat o dată în plus atenţia asupra patrimoniului nostru artistic şi cultural. Şi acum avem un exemplu de urmat.

CRONICA SĂPĂTURILOR ARHEOLOGICE — 1974

Dobrovăţ (judeţul Iaşi)

Biserica şi incinta fostei mănăstiri Dobrovăţ ctitorită de Ştefan cel Mare.

Săpăturile arheologice conduse de Nicolae Puşcaşu şi Voica Puşcaşu au pus în evidenţă existenţa unei aşezări carpice, cu bordeie bine conservate, de asemenea au demonstrat o perfectă continuitate de locuire pînă în epoca medievală inclusiv. Bogat material ceramic şi monetar.

Fosta mănăstire Bradu (com. Tisău, judeţul Buzău).

Au fost efectuate cercetări în incintă (în partea de sud şi de est) şi la exteriorul ei. S-a putut stabili că biserica a fost ridicată în forma sa iniţială în secolul XVI, succedînd unui nivel arheologic cu urme de vieţuire din a doua jumătate a sec. XV (monedă de la Ştefan cel Mare) în care nu s-au găsit urme de construcţii. Contemporană cu biserica, o construcţie, probabil clopotniţă, ale cărei picioare masive de piatră au fost descoperite spre est. Zidul de incintă cu cele două turnuri de colţ dinspre nord-est, sud-est (în celelalte două colţuri nu au existat turnuri, ci cîte două contraforturi unite printr-o fundaţie avînd un rol de consolidare) şi cu construcţiile alăturate, dintre care au fost descoperite urme ale clădirilor de zid de pe latura sud, pardosite în interior cu cărămidă, datează din sec. XVII, fiind contemporane cu compartimentul adăugat bisericii în 1641.

Focşani (judeţul Vrancea)

Săpăturile arheologice efectuate în interiorul bisericii Stamatineştilor, datînd din a doua jumătate a sec. XVIII, au dus la descoperirea resturilor unui lăcaş anterior. Această biserică, din lemn pe temelii din lespezi de piatră alăturate, distrusă de un incendiu, avea planul dreptunghiular, cu absida poligonală — cu trei laturi — nedecroşată.

Gh. I. Cantacuzino

Tîrgoviște (județul Dîmbovița)

Săpăturile efectuate în zona noii piețe centrale a orașului au dus la descoperirea unor complexe de locuire (pivnițe căptușite cu lemn, gropi etc.) cu un bogat material arheologic de la sfîrșitul sec. XIV — sec. XV. În imediata vecinătate, în jurul bisericii catolice, au fost dezvelite resturile vechiului edificiu, din cărămidă pe fundații de piatră, cuprinzînd o navă, un cor și o absidă poligonală, ca și urme ale unor construcții aflate mai la sud. Vechea biserică exista în a doua jumătate a sec. XVI.

Muzeul județean Dîmbovița — **Gabriel Mihăescu,** în colaborare cu D.M.I.A. — **Gh. I. Cantacuzino.**

Fosta mănăstire Mera (comuna Mera, județul Vrancea).

Săpăturile efectuate în special în partea de est a incintei și în afara acesteia au permis precizarea succesiunii etapelor de construcție a fostului ansamblu monastic.

Cele mai vechi construcții datează de la sfîrșitul sec. XVII (lipsesc orice fel de urme de locuire anterioare acestei date), primul fiind turnul rectangular de piatră de pe latura de est; acestuia i s-a adăugat apoi, la nord, un zid de piatră cu doi piloni masivi de zidărie care ușurau accesul la nivelul superior al turnului. Zidul de incintă de cărămidă a fost ridicat, probabil odată cu biserica, la începutul sec. XVIII. Partea sa de sud, distrusă după 1717, a fost refăcută cu cîțiva metri mai spre exterior, în 1732. La extremitatea de est a vechiului cimitir, unde după o tradiție locală s-ar fi aflat ruinele primei biserici, nu s-au găsit urme ale unui lăcaș de cult, ci resturi ale unui beci de piatră.

Gh. I. Cantacuzino și Luminița Munteanu

Bistrița (județul Bistrița-Năsăud)

Lucrările de cercetare și restaurare din centrul istoric al orașului au debutat cu sondajele arheologice efectuate pe suprafața ocupată de așa-numita „casa a lui Ion Zidaru", construcție datată pe baze documentare la începutul sec. al XVI-lea. Anterior acestui edificiu, au fost surprinse mai multe niveluri ce dovedesc existența unor activități meșteșugărești în perimetrul central al orașului, în intervalul cuprins între secolul al XIII-lea și începutul secolului al XVI-lea. Cele mai vechi urme sînt ale unei construcții de lemn, ale cărei tălpi au fost surprinse *in situ;* ea a adăpostit în cursul secolului al XIII-lea un atelier de prelucrare a pielei. Pe același loc, în cursul secolelor XIV—XV, a funcționat un atelier de prelucrare a minereului de fier, o construcție, de asemenea de lemn, ce a suferit în intervalul amintit cinci etape de refaceri.

Baia — Ruinele fostei biserici catolice (județul Suceava)

Săpăturile, întreprinse cu ocazia lucrărilor de restaurare, au permis obținerea unor bogate date arheologice ce privesc atît monumentul cercetat cît și aspectul culturii materiale care se va fi dezvoltat în cadrul vechii așezări de la Baia. Cele mai vechi urme de viețuire sînt reprezentate de cele ale unei locuințe semiîngropate, datată în prima jumătate a secolului al XIV-lea cu ajutorul materialului ceramic și numismatic descoperit pe podină.

Dezafectată la mijlocul secolului al XIV-lea, locuința este suprapusă de o biserică de lemn, din necropola căreia au fost cercetate cca. 30 de morminte. La începutul secolului al XV-lea — conform datării oferite de materialul numismatic —, pe același loc va fi amplasată o biserică de zid, ce va primi pe latura sa de vest un turn, la mijlocul aceluiași veac.

În afară de un bogat material ceramic ținem să menționăm descoperirea a două tezaure monetare dintre care unul conține emisiuni ale lui Petru Mușat și Alexandru cel Bun iar cel de-al doilea, monede ale lui Sigismund III Vasa.

Rădăuți — Biserica Sf. Nicolae Domnesc (județul Suceava)

Potrivit planului de cercetare, în cursul anului 1974, săpăturile arheologice desfășurate la acest obiectiv au afectat doar exteriorul monumentului. A fost cercetat un număr de 57 de morminte, dintre care nouă sînt intersectate de fundațiile bisericii actuale, iar altele suprapuse de nivelul de construcție al acesteia, fapt ce ne îndreptățește să credem în existența unui edificiu de cult, probabil din lemn, anterior celui cunoscut.

Situația stratigrafică, observațiile efectuate asupra structurii fundațiilor precum și materialul numismatic descoperit, indică existența unei etape de mari refaceri și adăugiri petrecute în timpul domniei lui Alexandru cel Bun.

Se mai pot semnala, la vest de actuala biserică, urmele a două locuințe ce funcționează succesiv în cursul secolului al XV-lea.

Lia Bătrîna și Adrian Bătrîna

Biserica reformată, Feliceni (județul Harghita)

În biserica reformată din Feliceni, formată din cor poligonal, navă și turn la vest, s-au făcut următoarele descoperiri:

— în navă s-a descoperit fundația unui cor cu absidă pătrată, care a aparținut unei biserici-sală, care poate fi datată la sfîrșitul secolului al XIII-lea și începutul secolului al XIV-lea; s-a constatat că acest cor este fundat pe un teren folosit anterior pentru înmormîntări;

— în corul actual s-a descoperit fundația unui cor pătrat, databil în cursul secolului al XIV-lea;

— corul actual sprijinit de contraforturi este construit probabil la începutul secolului al XVI-lea.

Cetatea Aiud (județul Alba)

S-a executat un sondaj arheologic în fața intrării în beciul Turnului Dogarilor descoperindu-se o fundație a unei încăperi adosate turnului (probabil casa scării). Această încăpere a fost clădită probabil în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, întrucît inscripția descoperită deasupra intrării în beciul turnului, menționează că în 1744 a avut loc o renovare.

Dintr-o groapă de var săpată la vest de biserica reformată din cetate s-a recoltat material ceramic roman de foarte bună calitate și de epocă medievală (secolele XII, XIII—XV).

Castelul Bethlen din Criș (județul Mureș).

În urma săpăturilor arheologice executate în campania 1974 s-au putut preciza mai clar etapele evoluției acestui ansamblu de arhitectură:

— nucleul cel mai vechi al ansamblului îl reprezintă turnul cu plan circular, alipit unei curți dreptunghiulare, databil la sfîrșitul secolului al XV-lea, întrucît fundațiile sînt adîncite într-un teren cu urme materiale datînd din secolele XIII—XV. S-a recoltat de asemenea o monedă de aramă — Bela III (1172—1196).

— în a doua jumătate a secolului al XVI-lea curtea dreptunghiulară este transformată în clădire cu caracter civil, vechiul nucleu este înconjurat de o incintă de piatră, din care s-au descoperit cîteva fragmente pe latura de nord-vest;

— o etapă de proporții mai mari intervine în a doua jumătate a secolului al XVII-lea în timpul lui Alexius Bethlen, cînd se renunță la vechea incintă de piatră, construindu-se o nouă fortificație cu patru turnuri de tip pană.

Cetatea din Tg. Mureș (județul Mureș)

S-a efectuat un sondaj pe latura de nord a zidului de incintă, în apropierea Bastionului Măcelarilor, unde a apărut în cursul unor cercetări anterioare o intrare în incintă, astupată, necunoscută din planurile din secolul al XVIII-lea. Această intrare a fost spartă în zidul de incintă, amenajîndu-se spre interior un turn de poartă cu beci. Această adăugire a avut loc probabil spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea, impusă de necesitatea unui acces spre exterior și pe această latură (de nord) a cetății. Turnul a fost dezafectat și demolat în cursul secolului nostru (informație primită de la un localnic).

Biserica Sf. Niculae din Brîncoveni (județul Olt)

S-au încheiat cercetările arheologice în interiorul bisericii. S-au descoperit încă cinci morminte anterioare bisericii de lemn de sub biserica actuală, conținînd podoabe de argint și aur, toate databile în a doua jumătate a secolului al XV-lea.

Biserica veche a fostei Episcopii din Vad (județul Cluj)

S-au încheiat cercetările arheologice în interiorul bisericii. În pronaos s-a descoperit un singur mormînt cu inventar — o salbă formată din 14 plăcuțe cu tortițe din aramă.

Biserica Sf. Margareta din castelul orașului Mediaș

S-a efectuat un sondaj pe latura de nord a incintei din jurul bisericii. S-au făcut următoarele descoperiri: un inel de tîmplă la un mormînt nederanjat, și un al doilea inel de tîmplă în umplutura unor morminte mai noi. Acestea fac parte din orizontul de cultură materială din secolele XII—XIII, identificat cu ocazia cercetărilor din interiorul bisericii.

La cca 12 m. spre nord de biserică s-au descoperit fundațiile unei clădiri, datînd din secolul al XIV-lea.

Mariana Beldie

Biserica din Sadu (județul Sibiu)

Cercetarea arheologică efectuată la biserica Adormirea Maicii Domnului a avut următoarele rezultate: în naosul și pronaosul bisericii actuale au fost surprinse fundațiile unei biserici de zid, de tip biserică-sală cu absidă semicirculară decroșată. În jurul acestei biserici se plasează cimitirul lăcașului respectiv cu ajutorul căruia putem data acest monument în prima treime a secolului al XVI-lea. Menționăm că în pronaosul acestei biserici au fost surprinse trei morminte, dintre care unul avea monedă din anul 1532.

Mariana Beldie și Luminița Munteanu

Catedrala romano-catolică — Alba Iulia

În continuarea cercetărilor efectuate în anul 1973, în cursul campaniei anului 1974, în zona de vest a catedralei r.c. s-au lucrat 3 secțiuni (C. VIII a 2, C XI și C XII). Pe baze sigure au fost stabilite următoarele:

Cel mai vechi orizont arheologic corespunde perioadei de existență, în prima jumătate a sec. II e.n., a trei locuințe (semibordeie) aparținînd unui *vicus* (?) roman. În cadrul bogatului material ceramic roman recoltat au fost identificate și o serie de fragmente ceramice, *sigur dacice.* Se poate deci acum — cu toată siguranța — susține faptul că cimitirul din prima jumătate a sec. II e.n. de pe „Podei", cercetat de D. Protase, aparținînd acestui vicus.

În ultimele două caree ale secțiunii C VIII a 2 (axa est-vest) a fost identificată partea dinspre interior a unui val de pămînt cu palisadă, roman, *ce suprapune* umplutura uneia dintre locuințele amintite, val care foarte probabil face parte din prima fortificație executată în acest loc de trupe aparținînd Legiunii a XIII-a Germina. Pentru datarea acestui val în a doua treime a sec. al II-lea e.n., pledează, pe de o parte, terminusul *post quem* asigurat de datarea locuințelor anterioare lui, iar pe de alta, suprapunerea unui strat de nivelare ce-i aparține, în primul rînd de un strat gros, de balast, instalat de constructorii romani în legătură cu edificarea unor clădiri (au fost identificate și părți din fundațiile lor) și, în al doilea rînd, de suprapunerea stratului de balast, de un strat format prin depuneri naturale, datat, pe baza unor monede descoperite „in situ", în prima treime a sec. III e.n. Acest ultim strat de epocă romană este, în cîteva locuri, tăiat de fundațiile a două clădiri, masive (evident construite în sec. III e.n.), cea mai veche a fost edificată în *opus quadratum.*

Întrega situație arheologică precizată pînă aici este suprapusă de un strat de pămînt — succesiunea depunerilor ce l-au format fiind foarte greu de stabilit — strat în care au fost descoperite o serie de fragmente ceramice databile în sec. IV, V, VI și VIII (*ultimele de tip Bratei, cimitirul 2*).

Acest strat este cel în care au pătruns — pînă la nivelul superior al stratului de balast roman — constructorii unui semibordei de plan rectangular, ce avea pereți din pari subțiri, acoperiți cu chirpic, în colțul de nord-est un „pietrar", de mari dimensiuni, și dinspre est, accesul spre interior marcat de două trepte. Puținele materiale ceramice descoperite *in situ* certifică datarea momentului construcției lui în *sec. al IX-lea* și, în mod indubitabil, certifică încadrarea în *orizontul cultural Dridu* și, totodată, vin să confirme ipoteza după care — avînd în vedere și rezultatele obținute în campaniile precedente — așezarea din care făcea parte această locuință a fost total evacuată înainte de a fi fost incendiată (începutul sec. al X-lea).

În continuare, drept deosebit de importante, mai sînt de amintit următoarele: în primul rînd în umplutura locuinței din sec. al IX-lea răvășită de șanțul de fundație al zidului de vest al monumentului ecclesiastic datat în cursul cercetărilor din anul trecut — datare pe deplin confirmată și anul acesta datorită unor situații similare — în prima jumătate a sec. al XI-lea, au fost descoperite resturi dintr-un schelet omenesc ce — dată fiind situația stratigrafică — par să fi aparținut unui mormînt în sec. al X-lea.

În al doilea rînd, în cinci locuri, morminte din sec. al XII-lea, identificate *in situ* (dintre care unele suprapun direct resturile de fundație ale monumentului din prima jumătate a sec. al XI-lea) sînt, la rîndul lor, tăiate de morminte „in ciste", datate sigur, în prima jum. a sec. al XIII-lea.

În final, mai precizăm faptul că în unele dintre zonele cercetate, întreaga stratigrafie arheologică a fost (într-un loc pînă la — 3,80 m. față de nivelul actual) complet distrusă de gropi — executate în secolele XVII și XVIII — și pe întreaga suprafață a terenului cercetat, căpăcuită de straturi de niveluri moderne. Cercetările vor continua.

Colectiv: Responsabil Radu Heitel (D.M.I.A.)

Membri: Ion Șerban (Muzeul de Istorie Alba Iulia) Luminița Munteanu D.M.I.A.) Studenți: (Facultatea Ist. Sibiu) Ana Preda, Martin Rill, Hans Seiwert, Istrătescu Cristian, Itu Constantin.

SUMAR

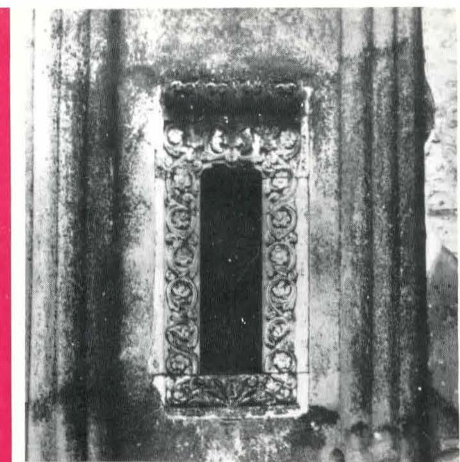
SOMMAIRE

CONTENTS

Colectivul redacțional: Lucian Roșu — redactor șef.
Iulian Buzdugan (redactor șef adj.), Rodica Bănățeanu (secretar de redacție), Ioan Grigorescu, Anghel Pavel, Tereza Sinigalia.

Redacția: Calea Victoriei nr. 174, București, sectorul 1, telefon 50 44 10. Administrația: ISIAP, Piața Scînteii nr. 1, telefon 17 60 10, interior 12 77. Abonamentele se fac la Administrație, prin poștă sau virament, cont 64030153 BNRSR, Filiala sector 1, București; costul unui exemplar este de 30 lei. Abonamentele pentru cititorii din străinătate se fac prin ROMPRESFILATELIA, Calea Victoriei 29, POB 848, 2001 Bucarest, Roumanie.

LEI 30 **40 880**



MONUMENTE ISTORICE ŞI DE ARTĂ nr. 2 1974